



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

체육학 박사학위논문

무용 전지구화와
한국춤 정체성의 관계에 대한 연구

2017년 7월

서울대학교 대학원

체육교육과

김 경 은

국문초록

무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계에 대한 연구

김 경 은
서울대학교 대학원
체육교육과

본 연구의 목적은 무용의 국제 교류 현장에서 활동하는 전문가들이 인식하는 무용 전지구화와 한국춤 정체성 그리고 이 둘의 관계를 탐색하는 것이다. 연구문제는 첫째, 무용 전문가들은 무용 전지구화를 어떻게 인식하고 있는가? 둘째, 무용 전문가들은 한국춤 정체성을 어떻게 인식하고 있는가? 셋째, 무용 전문가들은 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계를 어떻게 인식하고 있는가? 이다.

이와 같은 연구문제를 밝히기 위해 질적 연구방법을 사용하였고, 현상학, 해석학, 근거이론의 연구 논리와 기법에 따라 2014년 3월부터 2017년 5월까지 총 3년 2개월 동안 연구를 수행하였다. 전형적 사례 표집, 준거 표집, 이론적 표집 (Glaser & Strauss, 1967; Campbell, 1999; Patton, 1990, 2002)에 근거하여, 무용계에서 평균 20년 이상의 경력을 지닌 국내와 해외의 춤 교류에 대한 전문지식이 있는 자로써 무용 영역에서 나타나는 전지구화 현상과 한국춤 정체성에 대해 구체적이고 다양한 차원에서 설명할 수 있는 현장 전문가 19명(무용 예술가 7명, 무용 평론가 6명, 무용 기획 및 제작자 6명)을 연구 참여자로 선정하였다. 자료수집은 문헌 조사 및 고찰, 예비 면담, 심층 면담, 전문가 회의를 통해 이루어졌고, 수집된 자료는 전사, 세그멘팅, 코딩, 범주화, 분석의 절차를 통해 분석 및 해석하여 결과를 도출하였다. 자료의 수집과 분석 및 해석 과정에서 타당도와 신뢰도를 높이기 위해 연구자의 성찰, 전문가 회의, 삼각 측정법, 연구 참여자 확인

등(Lincoln & Guba, 1985)을 실시하였고, 연구의 윤리적 수행을 위해 CITI Program 수료, 연구 참여자들의 권한과 권리 보호, 개인 정보 및 면담 내용의 유출 주의, 생명 윤리법 준수 등에 유의하였다.

이상의 과정을 통해 도출된 연구결과 및 논의는 다음과 같다. 첫째, 무용 전문가들은 무용 전지구화를 춤의 문화상품화, 춤의 정보통신화, 춤의 네트워크화, 춤의 컨템포러리화, 그리고 춤의 역설공존화의 다섯 가지로 인식했다. 춤의 문화상품화는 전지구화의 본질이 자본주의 시장경제라는 점(Waters, 1995, 2001), 춤의 정보통신화는 통신의 발달로 인해 물리적인 시·공간이 전이되고 응축되면서(Giddens, 1990, 1994; Robertson, 1992, 2014; Steger, 2003) 원거리에서의 교류가 강화되고 있다는 점, 춤의 네트워크화는 각 지역의 상호연결이 증대됨에 따라 국가 간의 네트워크가 더욱 촘촘해지고 있다는 점(Tomlinson, 1999), 춤의 컨템포러리화는 세계 각국의 춤이 컨템포러리화 되고 있다는 점(김영희 외, 2014; 장광렬, 2014; 장인주, 2005; Carino, 2004; Fraleigh, 2010; Gonaes, 2011; Solomon & Solomon, 1995; Ya-ling, 2012; Yang, 1995), 동질·다양, 전통·현대, 모방·창조, 보편·독창이라는 역설적인 특성이 공존하는 춤의 역설공존화는 세계의 문화는 한편으로 점점 유사해지고 다른 한편으로는 점점 다양해지고 있다는 점(Breidenbach & Zukrigl, 1998/2003), 세계 여러 나라에서 전통춤을 현대적 감각을 투영함으로써 새롭게 재해석하는 노력들이 이루어지고 있다는 점(Fraleigh, 2010; Hahn, 2014), 국제무대에 진출하는 여러 춤 작품들이 관객과 소통할 수 있는 보편성과 예술적 독창성을 함께 지니고 있다는 점(김태원, 2011; 심정민, 2007; 장광렬, 2014)에서 그 타당성을 갖는다.

둘째, 무용 전문가들은 한국춤 정체성을 양식적 한국춤 정체성, 예술적 한국춤 정체성, 가치적 한국춤 정체성의 세 가지로 인식했다. 양식적 한국춤 정체성은 정신·미학·기능적 차원에서 한국춤 양식이 지니는 특성으로, 정신적 차원의 한국춤 정체성은 한민족의 사상과 정신, 한·흥·신명의 정서이고, 미학적 차원의 한국춤 정체성은 정중동, 곡선미, 조화성·즉흥성·상징성·표현성 등이며, 기능적 차원의 한국춤 정체성은 움직임·호흡, 장단·음악, 의상·소품·소도구 등이다. 예술적 한국춤 정체성은 예술가의 춤 철학이 실제적인 춤 행위(춤 혹은 안무)로 드러나는 예술적 특성이다. 가치적 한국춤 정체성은 춤을 통해 추구하는 이념적 가치를 구체적인 예술 행위로 실천하는 것을 의미한다. 결국, 개인 예술

가 및 집단이 춤을 통해 추구하는 가치와 철학은 구체적인 예술적 춤 행위를 통해 드러나며, 이는 정신, 미학, 기능적 차원에서 고유한 특성을 지닌다는 점에서 양식적 측면, 예술적 측면, 가치적 측면의 한국춤 정체성은 유기적으로 연결된다.

셋째, 무용 전문가들은 무용 전지구화와 한국춤 정체성은 필수적인 영향관계가 있다는 상응관계, 긍정적인 호혜관계, 부정적인 길항관계의 세 가지로 인식했다. 모든 전문가들이 무용 전지구화가 한국춤 정체성을 시대의 변화에 따라 새롭게 구축되는 ‘생성적 정체성’이 되도록 영향을 준다는 점에서 이 둘의 관계를 상응관계로 인식했다. 그리고 전문가들의 의견은 상응관계 내에서도 긍정과 부정으로 나뉘었는데, 대부분의 전문가들은 무용 전지구화가 ‘긍정적 자극제’로서 한국 춤예술의 재창조를 장려한다는 점에서 둘의 관계를 호혜적 관계로 보았고, 일부 전문가들만이 춤예술의 동질화를 예로 들며 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계를 길항적으로 인식했다. 문화는 지속적 결합과 분리의 과정을 통한 가변적 특성을 지니며(Pongs, 1999/2003), 전지구화는 문화적 차이를 드러내는 방식만을 유사하게 만드는 것(Breidenbach & Zukrigl(1998/ 2003)이라는 점, 그리고 세계로 확산된 문화는 각 지역에 따라 다양한 방법으로 흡수·해석·소비되기 때문에 문화는 동질화될 수 없으며 차별화되고 다양화된다(Roberton, 1995). 결국, 세계 춤은 미국과 유럽 주도의 컨템포러리화 경향을 따름으로써 동질화되고 있는 것처럼 보이지만 이는 기능적이고 형태적인 모습일 뿐이며, 한국춤 정체성은 한국의 문화적 특성을 바탕으로 예술가들의 각기 다른 경험과 철학에 의해 여전히 그 차별성을 지닌다.

넷째, 무용 전문가들은 무용 전지구화에 따른 한국춤 정체성 재개념화가 필요하다고 인식했다. 이는 세 가지로, 춤의 양식적 측면에서 한국춤 정체성을 벗어난 ‘한국의 춤 정체성’, 춤의 예술적 측면에서 무용예술을 벗어난 ‘공연예술 정체성’, 춤의 가치적 측면에서 전통과 현대를 아우르고 한국인의 문화유전자를 드러내는 ‘민족문화 정체성’이다. 전문가들은 한국 춤 정체성 구축이 국제무대에서 경쟁력을 키우고 한국의 춤 예술을 발전시킬 수 있는 가능성과 기회를 제공해 준다는 점에서 무용 전지구화를 희망적, 주체적, 적극적으로 바라보았다.

본 연구를 통해 무용 전지구화는 춤이라는 예술을 특정 장르 안에 가두는 것이 아닌 열린 사고와 또 다른 가능성을 위한 ‘자유와 소통의 과정’이라는 것, 그리고 무용 전지구화 과정 속의 한국춤 정체성은 전통적이고 민속적 관점의 개

념에서 벗어나 동시대적 차원의 예술로, 한국이라는 공간에서 한국인에 의해 발전되는 모든 춤이라는 광의적 개념으로 이해되어야 함이 드러났다. 한국 춤 정체성과 관련하여 모든 예술가들에게 필요한 것은 한국인 예술가로서 춤을 바라보는 관점과 철학의 기저에 위치한 한국의 전통문화에 대한 올바른 지식과 그 가치를 소중히 여기는 자세다. 타 문화예술을 수용하는 열린 자세는 전지구화를 살아가는 우리에게 있어 필수적인 미덕이지만, 이와 함께 강조되어야 할 것은 자국의 문화에 대한 자부심으로, 한국 전통춤을 포함한 전통문화가 소홀히 다루어져서는 안 된다.

한국 춤 정체성 구축은 예술가들만의 문제가 아니며, 사회문화의 전반적 환경과 밀접하게 연결된다. 그렇기 때문에 교육제도, 지원제도, 공연예술현장, 저널리즘, 춤예술을 바라보는 사회문화적 인식이 일정한 수준으로 발전하고 유기적으로 조화를 이룰 때 한국 춤 정체성은 보다 발전적인 방향으로 형성될 수 있다. 한국 예술계 전체의 발전을 위해서는 무용계의 발전이 이루어져야 하고, 무용계의 발전을 이루기 위해서는 무용계에 몸담고 있는 모든 이들의 노력이 모아져야 한다. 집단적 이기주의를 지양하고 서로가 서로를 인정해주고 격려해주는 예술공동체 의식, 춤과 예술을 사랑하는 마음, 그리고 다른 이들의 장점을 수용하고 받아들임으로써 발전해 나가는 열린 마음은 한국의 춤예술을 성장시킬 수 있는 열쇠다.

후속 연구는 무용 전지구화와 한국 춤 정체성의 두 가지 주제를 분리해서 진행할 수 있다. 무용 전지구화에 관한 후속 연구로는 무용 전지구화에 관한 국내 무용 이론가, 무용 전공 학생, 일반인, 해외 무용 전문가 등을 중심으로 한 인식 연구, 춤의 문화상품화·정보통신화·네트워크화·컨템포러리화·역설공존화에 관한 인지 수준을 밝히는 양적 연구 등이 있고, 한국 춤 정체성에 관한 후속 연구로는 한국 춤 정체성의 구축과정과 영향 요인을 밝히는 연구, 무용 예술가 및 무용 단체들의 한국 춤 정체성에 관한 양적 연구, 개인 및 집단의 한국 춤 정체성에 대한 사례연구 등이 있다.

주요어: 전지구화, 문화 전지구화, 무용 전지구화, 무용 국제교류, 무용 네트워크, 춤 정체성, 한국춤 정체성

학 번: 2007-30420

목 차

I. 서 론	1
1. 연구의 필요성	1
2. 연구의 목적	5
3. 연구문제	6
4. 용어의 정의	6
5. 연구의 제한점	7
II. 이론적 배경	8
1. 전지구화	8
가. 전지구화의 정의 및 개념	8
나. 전지구화의 역사	18
다. 전지구화의 차원	22
1) 경제의 전지구화	22
2) 정치의 전지구화	24
3) 문화의 전지구화	26
라. 전지구화에 대한 관점: 문화의 동질화 vs. 다양화	29
1) 부정적 관점: 문화의 동질화	29

2) 긍정적 관점: 문화의 다양화	31
2. 무용 전지구화	36
가. 무용 전지구화의 이해	36
1) 무용 전지구화의 개념	36
2) 무용 전지구화에 내재된 local과 global의 관계성	37
나. 무용 전지구화의 역사	39
1) 한국춤 전지구화의 역사	41
2) 발레 전지구화의 역사	46
3) 현대무용 전지구화의 역사	48
다. 무용 전지구화의 특징	52
1) 지역 춤의 변화	52
가) 지역 춤의 위축·소멸	53
나) 지역 춤의 재부흥·강화	54
다) 지역 춤의 변형·재창조	56
2) 지역 춤과 예술가의 해외 진출 증가	58
가) 지역 춤예술의 해외 진출 증가	58
나) 지역 무용예술가 및 단체의 해외 진출 증가	59
3) 무용 국제교류 및 네트워크 강화	62
가) 국제무용이벤트	64
(1) 국제무용축제	64
(2) 아트·댄스 마켓 및 플랫폼	70
(3) 국제 무용 경연대회	73
(4) 기타 국제무용이벤트	75

나) 무용 국제교류 사업	76
(1) 국제 레지던시 프로그램	76
(2) 국제 무용교류 프로그램	80
다) 국제 협업	82
라) 국제무용기구 및 커뮤니티	84
4) 혼성적 무용작품 증가	88
가) 움직임 융합	90
나) 문화예술적 요소 융합	90
5) 정보통신기술(ICT)의 다양한 활용	92
가) Computer Technology 활용	93
나) Internet Media를 통한 춤정보 공유 및 소통 강화	94
3. 정체성	97
가. 정체성의 개념	97
나. 문화 정체성	99
1) 문화 정체성의 개념	99
2) 전지구화와 문화 정체성	101
4. 춤 정체성	106
가. 춤 정체성의 개념	106
나. 춤의 본질적 특성	107
다. 춤 정체성의 차원	110
1) 양식에 따른 춤 정체성	111
가) 발레의 정체성	111
나) 현대무용의 정체성	112

다) 컨템포러리 댄스의 정체성	113
2) 대상에 따른 춤 정체성	115
가) 집단적 차원의 춤 정체성	115
(1) 국가의 춤 정체성	116
(2) 무용 단체의 춤 정체성	119
나) 개인적 차원의 춤 정체성	121
(1) 무용수의 춤 정체성	122
(2) 안무가의 춤 정체성	123
3) 작품에 따른 춤 정체성	126
라. 무용 전지구화와 춤 정체성	129
5. 한국춤 정체성	132
가. 한국춤 정체성의 개념	132
나. 한국춤 정체성에 대한 관점	132
1) 전통·민속학적 관점	133
2) 동시대적 관점	139
다. 외국인들이 인식하는 한국춤의 특징	143
라. 무용 전지구화와 한국춤 정체성	152

III. 연구 방법 156

1. 연구의 논리 및 기법	156
2. 연구의 절차 및 단계	157
3. 연구 참여자	160

가. 연구 참여자 표집 방법	160
나. 연구 참여자 선정 기준	161
다. 연구 참여자 정보	162
4. 자료 수집	162
가. 문헌 조사 및 고찰	162
나. 예비 면담	165
다. 심층 면담	165
라. 전문가 회의	167
5. 자료 분석 및 해석	168
6. 연구의 진실성과 윤리	169

IV. 연구결과 및 논의 171

1. 무용 전지구화	171
가. 춤의 문화상품화	173
나. 춤의 정보통신화	177
다. 춤의 네트워크화	178
라. 춤의 컨템포러리화	183
마. 춤의 역설공존화	189
1) 동질 · 다양	189
2) 전통 · 현대	193
3) 모방 · 창조	197

4) 보편 · 독창	199
2. 한국춤 정체성	203
가. 양식적 한국춤 정체성	205
1) 정신적 차원	206
가) 한민족의 사상과 정신	206
나) 한, 흥, 신명의 정서	207
2) 미학적 차원	208
가) 정중동	208
나) 곡선미	209
다) 조화성, 즉흥성, 상징성, 표현성 등	209
3) 기능적 차원	211
가) 움직임 · 호흡	211
나) 장단 · 음악	214
다) 의상 · 소도구 · 소품	215
나. 예술적 한국춤 정체성	217
1) 철학적 차원	218
2) 실재적 차원	221
다. 가치적 한국춤 정체성	228
1) 이념적 차원	229
2) 실천적 차원	233
3. 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계	237
가. 상응관계	238

나. 호혜관계	241
다. 길항관계	244
4. 한국춤 정체성의 재개념화	250
가. 양식적 측면: 한국의 춤 정체성	253
나. 예술적 측면: 공연예술 정체성	256
다. 가치적 측면: 민족문화 정체성	259
V. 결론 및 제언	265
1. 결론	265
2. 제언	266
참고문헌	270
부 록	300
Abstract	314

표 목 차

〈표 1〉 전지구화에 대한 학자별 정의	10
〈표 2〉 전지구화와 관련된 개념	12
〈표 3〉 로컬과 글로벌 관점에서 바라본 문화적 담론 비교	15
〈표 4〉 균질화 vs. 다양화 담론에 함축된 개념	30
〈표 5〉 무용 국제교류 현황(1976년~2014년)	63
〈표 6〉 전 세계 주요 예술축제, 국제무용축제, 비디오댄스 축제	66
〈표 7〉 전 세계 주요 아트·댄스 마켓 및 플랫폼	71
〈표 8〉 전 세계 주요 국제 무용 경연대회	74
〈표 9〉 전 세계 주요 레지던시 프로그램	77
〈표 10〉 한국춤 정체성에 관한 선행 연구 분석	135
〈표 11〉 신무용과 한국창작춤의 특성 비교	142
〈표 12〉 외국인들이 인식하는 한국춤의 특징	149
〈표 13〉 연구의 절차 및 단계	159
〈표 14〉 연구 참여자 정보	163
〈표 15〉 심층 면담 주요 내용	166
〈표 16〉 전문가 회의 구성원	167
〈표 17〉 면담 자료의 부호화	169
〈표 18〉 한국춤 정체성의 개념	205

그림 목 차

[그림 1] 전지구화 개념의 구성요소	11
[그림 2] 시간에 따른 전지구화의 궤도	19
[그림 3] Interactive Dance Wheel in Canada	59
[그림 4] Sasha Waltz & Guests 소속 예술가들의 출신 지역	60
[그림 5] 무용 국제교류 현황(1976년-2014년)	64
[그림 6] Battery Dance Company의 글로벌 네트워크 - Interactive Map	81
[그림 7] American Dance Recon 프로그램 참여자 - Interactive Map	82
[그림 8] 국내 무용 예술인들의 디지털 매체 사용 현황	95
[그림 9] 국내 무용 예술인들의 인터넷 접속 이유	96
[그림 10] 무용 전지구화의 개념	173
[그림 11] 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계	237
[그림 12] 한국춤 정체성과 서구춤 정체성의 접합 양상	248
[그림 13] 한국춤 정체성의 재개념화	253

I. 서론

1. 연구의 필요성

세계인들의 일상적인 삶 속에는 얼마나 다양한 문화들이 공존하며 서로 영향을 미치는가? 아프리카의 원두커피, 유럽의 명품 시계와 가방, 일본의 디지털 카메라, 미국의 Nike 운동화, Polo 셔츠, McDonald, 그리고 Coca-Cola. Valentine's Day를 맞아 사랑하는 이들에게 선물하는 벨기에의 Godiva 초콜렛, 크리스마스가 되면 전 세계에서 반짝이는 크리스마스 트리와 온 가족이 즐기는 발레 <호두까기 인형>. MTV 혹은 라디오 방송으로 세계 대중음악의 트렌드에 발맞추고, 인터넷으로 손쉽게 Hollywood의 영화를 즐기며, 월드컵과 올림픽 등 스포츠 축제가 시작되면 전 세계는 응원의 열기에 빠진다. 이것이 전지구화(globalization) 시대를 살아가는 세계인들의 사회문화적 풍경이다. 하지만 이러한 공통적인 모습 속에서도 국가와 지역, 집단과 개인이 속한 사회 환경과 관점의 차이는 같은 문화를 다양하게 즐기는 모습으로 나타나기도 한다.

사회적 삶의 침투적이고, 주요한 양상으로서 전지구화는 1960년대 본격화되었고(Scholte, 2000), 인간사회과학 분야에 있어 열광적인 유행어로 떠오르게 되었다(Wallerstein, 2000). 오늘날 세계인들은 전지구적 정치, 경제, 문화적 관계망 속에서 살아가고 있으며(Turner & Khondker, 2010), 사회와 국가의 복잡한 관계망은 지역적인 상호작용을 넘어 “무한정한 시·공의 범위를 가로질러” (Giddens, 1990, p. 21) 확산되고 있기 때문에, 더 이상 정통적인 자신의 것만을 소유한 나라는 존재하지 않는다(Steger, 2003, p. 76).

전지구화라는 개념은 ‘시·공간의 응축’ (Giddens, 1990; Harvey, 1990), ‘지구적 연관성과 복잡성’ (Robertson, 1992; Tomlinson, 1999; Wiseman, 2001), ‘세계적 또는 지구적 의식의 강화’ (Robertson, 1992, 2014) 등으로 설명된다. Anthony Giddens는 전지구화를 “먼 지역과 연결된 세계적 사회관계의 강화” (1990, p. 64)로 바라보며, 즉각적인 통신시스템과 대중 운송수단의 출현으로 ‘시·공간의 응축과 전이’가 이루어짐으로써 전지구화 현상이 강화되었다고 주장했다(1990, 1994).

16세기의 근대성과 자본주의제도의 출현은 전지구화의 주요한 촉매제가 되었고, 19세기 과학과 첨단기술의 발전, 20세기의 혁신적 항공운송과 대중매체의 출현은 세계를 급속히 수축시켰으며, 인구 이동에 따른 문화적 교환은 전통적 사회의 패턴을 변화시켰다(Steger, 2003, pp. 28-33). 세계 노동시장의 변화, 이주, 초국가적 관광객의 증가, 인터넷 미디어를 통한 전지구적 정보 공유와 소통 등에 의해 현대인들의 삶은 변화하였고, 특히 인터넷 기술의 발달은 ‘가상과 같은 현실, 현실과 같은 가상’ (Turner & Rojek, 2001)을 만들어냄으로써 국민국가의 형태를 벗어난 새로운 형태의 공동체를 생산하고 있다.

‘문화 전지구화’는 문화 영역에서 나타나는 전지구화 현상으로, 1990년대 이르러 많은 사회학자들에 의해 주목받으며 연구되기 시작했다(Anthony, 1991; Appadurai, 1996; Featherston, 1990, 1995; Friedman, 1994; Jameson & Miyoshi, 1998; Ritzer, 1993; Robertson, 1992; Tomlinson, 1999; Waters, 1995; Webner & Modood, 1997). 문화는 지속적으로 흐르고, 변화하고, 포개지는 특성을 지니기 때문에(Albrow, 2014, p. 183), 각국의 문화는 지속적인 접촉에 의한 공존, 대립, 융합, 소멸의 과정을 거치며 이어져 오고 있다. 전지구화로 인한 각국의 문화적 경계가 점차 열어지면서 고유문화에 대한 가치와 중요성이 점차 커지고 있고, 문화에 의해 구축되는 개인과 사회의 정체성에 대한 관심 또한 높아지고 있다.

문화의 한 형태인 춤은 인류가 존재하면서부터 그 역사를 시작했고(Anderson, 1986), “쉽게 전파되거나 상호 감염되기 쉬운 속성” (김태원, 1992, p. 18)을 지닌 탓에, 타문화의 영향을 주고받으며 변화를 이루어 왔다. 사회와 국가의 개념이 생기면서 점차 자국의 정통성과 정체성을 드러내는 문화예술로 변모한 춤은 도시화, 산업화, 근대화, 전지구화 등의 시대적 변화와 함께 여러 양식들로 분화되어 왔고, 춤의 전통적 모습과 함께 ‘새로움’과 ‘자유’라는 명제 아래 춤의 변형된 모습은 공존해오고 있다.

역사적으로 전 세계 모든 예술가들은 ‘다른 이들’의 예술에 의해 영감을 받고 또 이를 차용해왔다(Grau, 1992, p. 11). 시·공간적 제약이 줄어들면서 미국과 유럽, 그리고 아시아와 중남미 간의 문화적 거리는 점점 좁혀지고 있고, 서구의 새로운 춤에 대한 정보 획득이나 춤의 예술적 교류가 용이해지면서(김태원, 1992, p. 115) 세계 춤예술의 상호교류는 점차 강화되고 있다. 세계의 각기 다른 문화적 접촉을 피할 수 없다는 점에서 이제 지역 내의 ‘문화적 순수성은 신화’ (Grau,

1992, p. 11)나 다름없다. 더 이상 한 국가 내에서만 머무는 춤은 존재하지 않으며, 다른 춤에 영향을 받지 않은 그야말로 순수한 춤 또한 없다. 예술가들의 긍정적 상호관계의 망은 전지구화로 인해 시·공간의 경계를 초월하게 되었고, 통신기술로 인해 영감을 주고받는 방식은 더욱 다양해지고 있으며, 각기 다른 예술의 상호의존도는 점차 높아지고 있다. 전지구화 현상은 지엽적인 시각에서 벗어나 세계의 문화를 전체로 인식하는 관점의 전환을 가져왔고, 이에 각국의 춤 또한 다른 춤과의 영향 관계 속에서 보존과 수용, local과 global을 아우르는 확장된 사고와 맥락 안에서 이해되어야 할 당위성이 높아지고 있다.

약 40년 전만 해도 각국의 문화적 ‘차이’는 비교적 뚜렷했다. 세계인들은 다양한 공연을 통해 다름에 대해 이야기하고 서로의 문화를 축하했다(Stock, 2005). 하지만, 예술 간의 경계가 무너지고 다양한 춤들의 혼합과 융합은 ‘문화의 동질화와 이질화’ (Appadurai, 1996)의 문제로 이어졌고, ‘정통성’과 ‘혼종성’의 관계 속에서 새로운 창조물뿐만 아니라 갈등 또한 양산되고 있다(Kuhlke & Pine, 2015). 춤 영역에 있어서 로컬과 글로벌의 지속적인 융합, 춤의 교차 문화적이고 다문화적 성격의 강화는 지역 춤의 뿌리와 고유한 특성에 대한 중요성과 함께 어떻게 하면 현대적 감각과 시대적 흐름에 맞는 작품을 창조하면서도 춤과 관련한 문화적 정체성을 지킬 수 있을가에 대한 문제의식을 부각시키고 있다.

한국의 경우, 춤은 민족문화의 전통 보존과 국가의 정체성을 내세울 뿐만 아니라 외교·문화적 교류를 위한 유용한 도구로 인식되면서, 1962년부터 춤의 창조활동이 국가적 차원에서 공식적으로 지원되기 시작했다(김태원, 2004a, pp. 88-89). 특히 한국춤 계열의 창작활동은 모더니즘의 수용과 극장 공간의 확충, 그리고 새로운 문예진흥제도가 뒷받침되면서 1970년대 말부터 활성화되는 모습을 보였는데(김영희·김채원·김채현·이종숙·조경아, 2014), 1980대 후반과 1990년대를 지나 춤의 표현 기법이 다양해지면서 춤 창작에 있어서 한국에 뿌리를 둔 춤과 서구적 현대무용의 구별이 점차 모호해지는 현상이 나타나기 시작했다(김태원, 2004a). 21세기에 이르러 보다 강화된 융·복합적 시도는 춤의 장르 간 구분을 무의미하게 만들고 있고, 최근 들어 이러한 경향은 동시대적 창작춤을 지향하는 많은 예술가들의 새롭고 실험적인 작품들에 의해 심화되고 있다.

‘전통의 현대화’라는 시대적인 요구는 예술가들로 하여금 새로운 춤의 창조에 대한 동기를 부여했고, 전통을 재해석하고 변형하는 과정에서 한국춤 정체성

은 늘 주요한 쟁점이 되어 왔다. 특히 춤예술과 관련된 네트워크가 지구적 차원으로 커지면서 국제무대 진출을 위한 보편적 춤 어법과 우리의 춤 정체성을 공존시키는 것에 대한 고민은 날로 커지고 있다. 하지만 과연 한국춤 정체성의 실체란 무엇이며, 무용 전지구화는 한국춤 정체성과 어떠한 영향 관계가 있단 말인가? 한국춤 정체성이 무엇인지 규명하는 것은 한국춤을 추는 예술가로서의 자신의 정체성을 구축하는데 있어 매우 중요한 문제이며, 정체성이란 사회적 맥락과 환경 속에서 구축되는 특성을 지닌다는 점에서 한국춤 정체성 또한 무용 전지구화라는 사회적 현상과 관련이 있을 수밖에 없다.

문화적 전지구화에 따라 다문화주의, 상호문화주의, 초문화주의 등의 새로운 관점들이 생겨났고, 타 문화예술의 수용과 접목은 기존의 틀에서 벗어난 창의적인 작품을 만들 수 있는 전략으로 받아들여지고 있다. 세계 예술가들의 도전과 실험은 점차 다양해지고 있으며, 보다 전문적인 차원에서 장르의 경계를 허무는 예술적 융합은 이제 춤의 영역뿐만이 아닌 모든 예술 영역에서 확대되고 있다. 각 나라의 춤은 더 이상 별개로 존재하지 않으며, 세계의 춤은 지구적 차원에서 함께 소통하며 발전하고 있다. 이러한 시대적 변화에 따라 한국의 춤예술 또한 전지구화라는 사회·문화적 현상 속에서 이해되어야 하며, 한국춤 정체성 또한 로컬과 글로벌의 관계, 전통의 보존과 창조, 춤 정체성의 형성과 변화 등의 관점에서 연구되어야 할 필요성이 있다.

무용 전지구화와 관련된 선행연구로는 한국무용의 세계화를 위해 무용인 의식의 세계화, 다양한 춤 레퍼토리의 개발, 무용교육의 개선, 무용수·안무가·행정가 등의 국제적인 소통성 확대, 해외 홍보의 강화 및 외국 공연 결과에 대한 평가 작업 활성화 등을 그 전략으로 제시한 민현주(2004)의 연구, 88올림픽, 대전엑스포, 한·일 월드컵 등의 국제행사에서 나타난 한국 창작무용의 국제화 경향에 관한 손희경(2006)의 연구, <비보이를 사랑한 발레리나> 작품을 중심으로 한국 비보잉의 세계지역화(glocalization)에 대해 논의한 윤지현(2006)의 연구, 아일랜드 리버댄스(Riverdance)의 혼성적 춤문화에 관한 Laura Farrell-Wortman(2010)의 연구, 청소년 하위문화로서 비보잉의 세계지역화와 무용문화의 방향 및 과제를 제시한 민현주(2011)의 연구, 세계화 시대에 나타나는 한국 춤 공연의 혼종성을 문화상호주의적 관점에서 고찰한 윤지현(2012)의 연구, 그리고 한국 전통춤이 동시대성을 획득함으로써 세계인들에게 공감할 수 있는 전략을 제시한 윤지현

(2013)의 연구 등이 있다. 한국춤 정체성과 관련된 선행연구로는 부토와 비교를 통해 한국창작무용의 정체성에 대해 탐색한 이명진(1997)의 연구, 다문화적 관점에서 한국춤의 문화정체성에 대해 논의한 정은영(2008)의 연구, 한국무용 정체성에 대해 포스트구조주의적으로 접근한 김현정(2009)의 연구, 한국창작무용의 정체성과 가능성에 관한 윤덕경(2015)의 연구 등이 있다.

하지만, 이러한 선행 연구들은 전지구화라는 사회 현상에 대한 충분한 이론적 근거가 뒷받침 되지 못했다는 점, 모두 문헌고찰을 통해 이루어짐으로써 춤 현장에 몸담고 있는 전문가들의 의견이 반영되지 않았다는 점, 전지구화 현상과 밀접하게 관련된 춤 정체성에 관한 논의가 함께 이루어지지 않았다는 점, 이로 인해 무용 전지구화라는 현상에 대한 총체적인 이해를 돕지 못했다는 제한점을 지닌다. 이에 본 연구는 전지구화에 대한 사회학적 이론을 바탕으로 무용 전지구화의 특징을 분석하고, 무용 전지구화와 한국춤 정체성, 그리고 이 둘의 관계에 대한 무용 전문가들의 인식을 탐색하고자 한다. 이러한 연구는 무용 전지구화라는 사회문화현상에 대한 이해를 돕고, 로컬과 글로벌의 관계 속에서 변화하는 세계 춤의 모습, 타 예술과의 지속적 상호작용 속에서 변화하는 한국춤의 모습 그리고 이러한 과정 속에서 구축되는 한국춤 정체성에 대한 구체적인 지식을 제공할 수 있을 것이다.

2. 연구의 목적

본 연구의 목적은 사회학에서 논의되는 전지구화의 패러다임에 근거하여 무용 전지구화의 특징이 무엇인가에 대한 이해를 돕고, 무용의 국제 교류 현장에서 활동하는 전문가들이 인식하는 무용 전지구화와 한국춤 정체성 그리고 이 둘의 관계를 밝힘으로써, 로컬과 글로벌 무용 문화가 어떠한 상호 관계 속에서 변화하고 발전하는지에 대한 지식을 제공하고, 한국춤에 대한 인식과 관점을 지구적 차원으로 확장시키는 데 있다.

3. 연구문제

첫째, 무용 전문가들은 무용 전지구화를 어떻게 인식하고 있는가?

둘째, 무용 전문가들은 한국춤 정체성을 어떻게 인식하고 있는가?

셋째, 무용 전문가들은 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계를 어떻게 인식하고 있는가?

4. 용어의 정의

- 무용: 예술적 미학이 강조된 양식화되고 무대화 된 춤을 의미한다.
- 춤: 협의적으로는 무용과 동의어로 사용되며, 광의적으로는 양식 및 무대화되기 이전의 몸짓과 일상적인 몸짓까지도 포함한다.
- 한국무용: 현대무용이나 발레 등 외래무용과 대비되는 춤을 의미하며, 한국에서 생성·발전된 전통춤, 신무용, 한국창작춤을 모두 포함하는 춤 장르다.
- 한국춤: 한국의 전통춤을 토대로 발전된 춤으로, 한국무용과 동의어로 쓰인다.
- 한국(의) 춤: 한국 사회에서 추어지고 발전되는 모든 종류의 춤을 의미한다.
- 한국창작춤: 신무용 이후 만들어진 한국무용 계열의 창작춤을 의미한다.
- 한국(의) 창작춤: 한국 사회에서 창작되어지는 모든 춤을 의미한다.
- 현대무용: 발레의 전통에서 벗어나 새롭게 구축된 춤 형식인 모던댄스와 그 이후의 포스트모던댄스를 포함하는 춤 양식이다.
- 현대춤: 협의적으로는 현대무용과 동의어로 사용되며, 광의적으로는 현대 사회에서 추어지는 모든 춤을 총칭한다.
- 컨템포러리 댄스: ‘동시대적’ 특성을 지닌 모든 계열의 창작춤을 의미한다.
- 한국 발레: 한국 사회에서 추어지고 발전되는 발레를 의미한다.
- 한국 현대무용: 한국 사회에서 추어지고 발전되는 현대무용을 의미한다.
- 춤 정체성: 춤이란 무엇인가를 규명하는 춤의 본질 및 특성을 의미한다.
- 한국춤 정체성: 한국춤이란 무엇인가를 규명하는 한국춤의 본질 및 특성을 의미한다.

5. 연구의 제한점

본 연구에서 논의되는 무용 전지구화는 사회학 분야의 전지구화 패러다임에 근거하여 개념화되었다. 무용 전지구화의 특성에 대한 분석은 일반적으로 순수예술이라 인식되는 춤 장르를 중심으로 이루어졌고, 한국춤 정체성에 대한 논의는 한국무용 장르에 초점을 두고 시작되었다.

II. 이론적 배경

1. 전지구화

가. 전지구화의 정의 및 개념

‘global’이란 용어는 4세기 이상의 역사를 지니지만, 이것의 파생어인 ‘globalize’, ‘globalizing’, 그리고 ‘globalization’은 1960년 이전까지 일반적으로 잘 사용되지 않았다. 전지구화를 의미하는 ‘globalization’의 사전적 정의는 ‘globalism’과 함께 1961년 웹스터 사전¹⁾에 처음 소개되었다(Waters, 1995, p. 2). 메리엄-웹스터 사전에 정의된 전지구화는 ‘**상업에 있어서 전 세계를 포함하고 이에 영향을 주는 행동이나 과정으로, 특히 자유무역, 자본의 자율적 흐름, 값싼 외국인 노동 시장에 의해 특징지어지는 점진적으로 통합되는 세계적 경제의 발달**’ (Merriam-Webster, 2016)이며, 옥스포드 사전에 정의된 전지구화는 ‘**상업 혹은 다른 기구들이 국제적인 영향 혹은 국제적인 범위로 작동하기 시작하는 과정**’ (Oxford University Press, 2016)으로 설명된다. 이 단어는 1980년 후반이 되어 정치와 사업 논평 및 사회과학에서 두드러졌는데, 당시 대중 담론에 있어 중심적 표어로 사용되었다(Albrow, 2014, p. 37).

Manfred B. Steger(2003)는 전지구화란 인류접촉(human contact)의 이동 형태에 관한 것이라고 설명하며, ‘전지구화가 일어나고 있다’라는 말이 의미하는 세 가지 중요한 점을 지적했다. 첫째, 16세기 이후로 점차 진행된 현대성(modernity)의 양상을 서서히 벗어나고 있다는 것, 둘째, 새로운 전지구성의 양상으로 이동하고 있다는 것, 셋째, 그 지점에 아직 이르지 못했다는 것이다(p. 8). 다음에서는 여러 학자들이 논의한 전지구화에 대한 정의와 개념들을 살펴보도록 하겠다.

Anthony Giddens는 전지구화를 ‘**먼 지역과 연결된 세계적 사회관계의 강**

1) 웹스터 사전은 1828년에 출판된 영어 사전으로, Noah Webster에 의해 편찬되었다. 이후 1843년 Merriam-Webster 회사가 이를 이어받아 재편집하였다. Merriam-Webster 사전은 미국에서 가장 널리 이용되는 사전으로, 현재 11판이 출간되어 판매되고 있다 (Merriam-Webster, 2016).

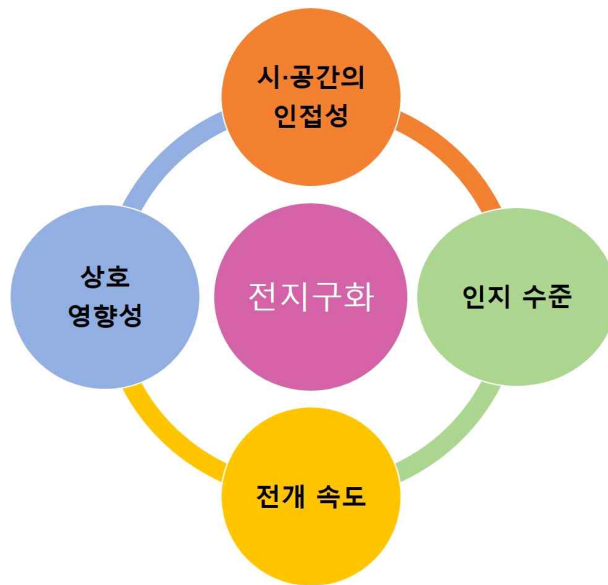
화’ (1990, p. 64)로 정의하였는데, 이 과정을 ‘시간과 공간의 전이’에 관한 것이라고 강조하며, 통신의 발달과 대중 운송수단의 출현으로 원거리에서 이루어지는 행위가 강화된 것으로 설명했다(1994, p. 4). Martin Albrow와 Elizabeth King(1990)은 전지구화를 ‘전 세계 사람들이 하나의 세계사회로 편입하는 모든 과정’ (p. 8)으로, Roland Robertson(1992)은 ‘세계의 응축과 하나의 전체로서 세계의식의 강화’ (p. 8)로 정의했으며, Malcolm Waters(1995)는 ‘지역적인 제한을 지녔던 사회적 과정이 축소되고, 그 축소에 대해 사람들이 인식하는 것’ (p. 3)으로 정의했다. 또한 John Tomlinson(1999)은 이를 ‘복잡한 연결성(complex connectivity)’을 지닌 현상이라고 설명하며, ‘상호연결과 상호독립의 급격한 전개와 촘촘한 네트워크’ (p. 2)를 의미한다고 하였다. Steger(2003)는 ‘전 세계의 사회적 상호의존과 교환을 생성, 증대, 신장, 강화시키는 다차원적인 경향이며, 동시에 사람들로 하여금 멀리 떨어진 지역과의 접촉이 많아진다는 사실을 지각하도록 촉진하는 과정’ (p. 13)으로 정의했다. 그는 전지구화를 ‘세계의 다양한 지역에 사는 사람들이 사회적 구조와 문화구역의 거대한 변형에 따른 불균일한 과정’으로 바라보며, 이러한 과정은 단순하지 않고 다차원적으로 동시적이며 불균형하게 나타난다고 설명하였다. 또한 그는 전지구화의 특징을 다음의 네 가지로 구분했다. 첫째, 전지구화는 전통적인 정치, 경제, 문화 그리고 지역적 경계를 극복하는 새로운 ‘창조(creation)’, 그리고 사회적 네트워크와 활동의 ‘증대(multiplication)’를 포함한다. 둘째, 사회적 관계, 활동, 상호독립성의 ‘확장(expansion)’과 ‘신축성(stretching)’을 반영한다. 셋째, 사회 교역과 활동의 ‘강화(intensification)’와 ‘가속(acceleration)’을 포함한다. 넷째, 창조, 확장, 사회의 상호연결 강화, 그리고 상호의존성은 실질적인 차원에서만 발생하는 것이 아니라, 이러한 특징에 대해 사람들이 자각하는 ‘인간 지각의 주관적인 면’을 포함한다. Bryan Turner와 Habibul Haque Khondker(2010)는 전지구화가 ‘**문명화된 기준들의 충돌, 다문화주의, 무질서, 정치적 혼란과 지구적 문화의 새로운 자각 등이 구체화되는 과정의 약칭**’ (p. 24)이라 정의하며, 전지구화의 담론은 이러한 과정들의 상호적인 반응이라고 하였다. 이상으로 살펴본 전지구화에 대한 정의는 <표1>과 같고, 개념의 구성요소는 ‘시·공간의 인접성’, ‘상호 영향성’, ‘전개 속도’, ‘인지 수준’의 네 가지다(그림 1).

사회학에서 전지구화를 주제로 처음 출간된 논문은 James W.E. Moore의 <지

〈표 1〉 전지구화에 대한 학자별 정의

학자	정의	요소
메리엄-웹스터 사전	<ul style="list-style-type: none"> • 상업에 있어서 전 세계를 포함하고 이에 영향을 주는 행동이나 과정 • 점진적으로 통합되는 세계적 경제의 발달 	<ul style="list-style-type: none"> • 상호 영향성
옥스퍼드 사전	<ul style="list-style-type: none"> • 상업 혹은 다른 기구들이 국제적인 영향 혹은 국제적인 범위로 작동하기 시작하는 과정 	<ul style="list-style-type: none"> • 상호 영향성
Anthony Giddens (1990)	<ul style="list-style-type: none"> • 먼 지역과 연결된 세계적 사회관계의 강화 • 시간과 공간의 전이 	<ul style="list-style-type: none"> • 시·공간의 인접성 • 상호 영향성
Habibul Haque Khondker (2010)	<ul style="list-style-type: none"> • 문명화된 기준들의 충돌, 다문화주의, 무질서, 정치적 혼란과 지구적 문화의 새로운 자각 등이 구체화되는 과정 	<ul style="list-style-type: none"> • 상호 영향성 • 인지 수준
John Tomlinson (1999)	<ul style="list-style-type: none"> • 상호연결과 상호독립의 급격한 전개 • 촘촘한 네트워크 	<ul style="list-style-type: none"> • 상호 영향성 • 전개 속도
Malcolm Waters (1995)	<ul style="list-style-type: none"> • 지역적인 제한을 지녔던 사회과정의 축소 • 축소에 대해 사람들이 인식하는 것 	<ul style="list-style-type: none"> • 시·공간의 인접성 • 인지 수준
Manfred B. Steger (2003)	<ul style="list-style-type: none"> • 인류접촉의 이동 형태에 관한 것 • 전 세계의 상호의존과 교환을 생성, 증대, 신장, 강화시키는 다차원적인 경향 • 사람들로 하여금 멀리 떨어진 지역과의 접촉이 많아진다는 사실을 지각하도록 촉진하는 과정 	<ul style="list-style-type: none"> • 시·공간의 인접성 • 상호 영향성 • 인지 수준
Martin Albrow & Elizabeth King (1990)	<ul style="list-style-type: none"> • 전 세계 사람들이 하나의 세계사회로 편입하는 모든 과정 	<ul style="list-style-type: none"> • 상호 영향성
Roland Robertson (1992)	<ul style="list-style-type: none"> • 세계의 응축과 하나의 전체로서 세계의식의 강화 	<ul style="list-style-type: none"> • 시·공간의 인접성 • 상호 영향성 • 인지 수준

구적 사회학: 단일체계로서의 세계(Global sociology: the world as a singular system)>로, 그는 사회과학이 점차 전지구적 과학으로 변하고 있으며, “어디에 있던지 개인의 삶은 모든 곳에서 일어나는 사건과 과정들에 의해 영향을 받는다”라고 주장했다(Moore, 1966, p. 482). 사회과학자들은 사회적 전이 현상을 설명하기



[그림 1] 전지구화 개념의 구성요소

위해 근대화(modernization), 근대성(modernity), 후기 근대(late modernity), 탈근대 혹은 포스트모더니티(post-modernity), 진전(development), 탈진전(post-development), 제국주의(imperialism) 등 사회적 변화의 과정을 분석하는 다양한 개념들을 제안하였지만, 전지구화라는 개념이 그 어떠한 용어보다도 포괄적이고, 광범위한 지적인 틀을 제공한다. 전지구화는 주로 경제적이고 문화적 차원에서 논의 되는데, 전 세계가 하나의 시장 망(market grid)으로 병합되는 경제적 통합에 관한 논의, 전지구화가 사람들의 의식과 일상생활 전반에 직접적으로 영향을 미친다는 논의, 그리고 문화적 제국주의에 의해 많은 국가들이 서구화된다는 논의를 포함한다(Turner & Khondker, 2010).

전지구화의 개념에 대한 이해를 돕기 위해서 이와 관련된 국제화(internationalization), 세계화(globalization)²⁾, 근대화(modernization), 탈영토화

2) 영어의 'globalization'은 한국어로 '지구화(地球化)', '전지구화(全地球化)', '세계화(世界化)'으로 번역되어 이 용어들은 혼용되기도 하고, 별개의 개념으로 구분되기도 한다. 우리나라에서 쓰이는 '세계화'란 진정한 의미에서 '지구화 혹은 전지구화'를 가리키는 경우가 많은데, 임현진(2002)은 오늘날 세계가 통째로 하나로 통합되어 가고 있다는 점에서 '지구화'라는 단어가 '세계화'보다 적합하다고 하였고, 최갑수(2009)는 우리나라에서 globalization을 흔히 '세계화'라고 옮기나 사실 정확한 번역어가 아님을 지적하며, 'global'이 'world'라는 단어의 번역과 같이 쓰여서는 안 된다는 의미에서 중국에서처럼 '전(지)구화 全球化'로 옮겨

(deterritorialization), 세방화(glocalization), 혼종화(hybridization) 등을 알아볼 필요가 있다(표 2).

‘국제화’의 사전적 의미는 ‘국제적인 것으로 됨’을 뜻하는데, 국제적이란 것은 ‘여러 나라에 관계되는 성격을 가지거나 그 범위가 여러 나라에 미치는’ 것을 말한다(국립국어원 표준국어대사전, 2015). 이는 경제, 제도, 문화, 의식에 있어서 개별 국가의 고착성을 넘어 국가 간의 교류가 확대되면서 나타나는 국가 간 관계의 심화를 그 특징으로 하는데, 인류역사에서 물자나 인적 교류는 오래전부터 계속되어 왔지만, 국제화의 본격화는 민족국가가 형성된 후, 국가 간의 교류가 활발해지면서 이루어졌다(조명래, 1994). 이 개념은 1789년에 출간된 Jeremy

〈표 2〉 전지구화와 관련된 개념

개념	의미	특징
국제화	• 여러 나라에 관계되는 성격을 가지거나 그 범위가 여러 나라에 미치는 상태로 되는 것	• 국가 간 교류 관계의 심화 • 세계화의 이전 단계
세계화	• 개별 국가의 개념이 약화되면서 세계적인 가치, 기준, 협력의 관행이 확산되는 것	• 국제화의 상위 개념 • 전지구화의 이전 단계
근대화	• 시간적이고 역사적인 형태 안에서 일반적 제도와 경험들의 동질성을 의미 • 전통적인 특징에서 벗어나 최근의 행위 양식으로 전환되는 과정	• 다른 사람들을 따라잡는 것
탈영토화	• 특정한 영역적 경계와 정체성을 초월하는 국가 간 연합, 통화시장, 민족 집단, 종파의 움직임, 정치적 구조 • 지형적, 사회적 영역과의 자연적 관계를 상실한 것	• 문화의 경우, 전통적 영역에서 벗어나 다른 영역으로 이동하는 것
세방화	• 글로벌과 로컬이 조화된 상태	• 농업 기술을 지역의 상황에 맞게 받아들이는 개념에서 유래
혼종화	• 하나의 문화가 지역과 만나 새로운 혼종의 문화 형태가 되는 것	• 세방화와 비슷한 개념 • 후기 식민지 이론에서 가장 활발하게 사용되는 개념

야 함을 지적했다. ‘지구화’에 전(全)자를 붙이는 이유는 세계가 하나로 통합되는 현상을 보다 강조하기 위한 것으로, ‘전지구화’와 ‘지구화’의 의미는 거의 동일하게 쓰인다. 본 연구에서는 하나의 전체적 네트워크로 연결된 세계라는 의미를 강조하기 위해 ‘전지구화’의 용어를 사용하고자 한다.

Bentham의 저서 <도덕과 입법의 원리 서설(An introduction to the principles of morals and legislation)>에서 새로운 법에 대한 조정을 위해 ‘국제법(international law)’라는 새로운 용어가 만들어지면서 소개되었다(Janis, 1984; Beckett, 2015).

‘세계화’를 영어로 번역하면 전지구화와 같은 ‘globalization’이기 때문에 이 용어는 전지구화와 동일한 개념으로 빈번히 사용되고 있지만, 두 개념을 별개로 구분하여 세계화를 전지구화의 이전 단계로 바라보는 관점도 있다. 조명래(1994)는 세계화란 개별국가의 개념이 약화되면서 세계적인 가치, 기준, 협력의 관행이 확산된다는 의미에서 국제화보다 발전된 상위개념이지만, 현대의 지구적 시·공간의 압착, 지구촌 문화의 등장에 대해서는 설명할 수 없는 불완전한 개념이라고 설명한다. 또한 그는 세계화가 더욱 진전되면 비로소 전지구화 단계로 이 전하여 경제, 정치, 문화, 환경 모두가 하나의 지구적인 울타리 내로 동질화되어 가는 현상이 나타난다고 논의했다. 임현진(2002) 또한 인류는 국제화-세계화-전지구화의 과정을 거쳐 왔다고 주장하며, 세계화를 전지구화 이전의 단계로 구분했다. 한국의 경우 세계화라는 개념은 김영삼 정권 초기에 정책적으로 두드러졌는데, 일부 학자와 지식인들에 의해 ‘국제화’보다 한 단계 발전한 철학과 비전을 지닌 개념으로 통용되었다(김경애 외, 2001, p. 398). 본고에서는 세계화와 전지구화를 개념적으로 명확히 구분 짓기보다는 전지구화라는 개념을 세계화까지 포괄하는 상위의 개념으로 바라보고자 한다. 세계화가 로컬의 행위 양식이 외부로 확산된다는 의미가 보다 강하다면, 전지구화는 이러한 현상 뿐 아니라 로컬과 글로벌의 행위 양식들이 서로 영향을 미치면서 지구의 네트워크 안에서 연결되어 함께 변화해 나가는 현상으로 개념화하고자 한다.

다음은 ‘근대화’를 설명하는 ‘근대성(modernity)’에 대한 개념적 이해이다. 근대성은 보통 시간적이고 역사적인 형태 안에서 일반적인 제도들과 기본적 경험들의 동질성을 의미하는데(Robertson, 1995, p. 27), John Peter Nettl은 근대화를 다른 사람들을 ‘따라잡는 것(catching up or over-taking)’이라고 보았다(Robertson, 2014, p. 451). 이는 시간적 개념에 있어서 전통적 특징에서 벗어나 최근의 것, 현존하는 행위의 양식들로 전환되는 모습으로 설명된다. Albrow(2014)는 근대성이란 개념이 전지구화된 현 사회를 설명하는데 부적합하다고 지적하며, 전지구화는 근대성의 연장이 아니라 전혀 다른 맥락의 전환임을 강조했다. 일반적인 근대성의 보급을 용이하게 하는 양상인 전지구성(globality)은 지형적으로 구

별되는 ‘문명의 상호침투의 관점’에서 이해되어야 하며(Robertson, 1995), 전지구성은 현재의 국경과 경계와는 관계가 없는 전지구적 경제, 정치, 문화, 환경적인 상호연결과 흐름으로 특징지어지는 사회적인 양상으로(Steger, 2003), 결국 전지구화는 주로 ‘시간’의 개념을 바탕으로 설명되는 근대화에서 ‘공간’의 개념이 더해진 과정으로 이해될 수 있다.

‘탈영토화’와 관련된 용어로는 ‘탈지역화(delocalization)’(Thompson, 1995) 혹은 ‘변위(displacement)’(Giddens, 1990)가 있다. 이는 문화적 역동성을 나타내는 단어로, 단지 국가 간 연합과 통화시장을 의미하는 것이 아니라, 특정한 영역적 경계와 정체성을 초월하는 민족 집단, 종파의 움직임, 정치적 구조를 의미하며(Appadurai, 1996, p. 49), 문화와 관련해서는 “지형적, 사회적 영역과의 자연적 관계를 상실한 것”(García Canclini, 1995, p. 229)으로 설명된다. 즉, 전통적인 지역 경계 안의 문화가 본래 속하던 영역에서 벗어나 다른 영역으로 이동하는 것을 의미한다.

‘세방화’라는 개념은 Robertson(1995)에 의해 사회학 분야에 처음 소개된 용어로, 본래 일본의 사업 영역에서 처음 사용되었다고 한다. 옥스포드 새 단어 사전(The Oxford Dictionary of New Words)(Tulloch, 1991, p. 134)에 따르면, ‘glocal’과 과정명사 ‘glocalization’은 ‘글로벌과 로컬을 조화시키기 위해 포개는 혹은 끼워 넣는 것(telescoping)’에 의해 형성된 용어로, 이 개념은 본래 농업 기술을 지역의 상황에 맞게 받아들이는 농업적 원리인데, 지구적 관점이 지역적 환경에 맞추어진 ‘global localization(지구적 지역화)’을 위해 일본의 사업 분야에서 채택된 일본어 dochkuka(‘자신의 땅에서 사는’이라는 의미인 dochaku에서 파생)에서 유래되었다.

‘혼종화’는 세방화와 비슷한 개념으로, 하나의 문화가 지역과 만나 새로운 복잡한 혼종의 문화 형태로 나타나는 것을 의미한다(Tomlinson, 1999). 전지구적 문화는 다양한 요소의 혼종(hybridity)을 드러내는 복합 문화를 출현시키는데, 이러한 현상을 설명하는 비슷한 개념으로는 ‘멜랑주(mélange)’³⁾, ‘크레올화(creolization)’⁴⁾,

3) 멜랑주는 프랑스어로 ‘혼합’을 의미하는 méler에서 파생된 것으로, 다양한 것들의 혼합을 의미한다(Oxford University Press, 2016).

4) 크레올화는 유럽 언어와 지역 언어(특히 서인디아의 노예들에 의해 사용된 아프리카 언어)의 접촉으로부터 나온 크리올 언어에서 파생된 단어로, 메스티사화와 문화변이의 역사적 궤도를 함께 한다. 이는 유럽의 식민주의와 관련하여 유럽 제국과의 정치적, 문화적 갈등의 역사와 연결되는데, 이 용어는 지형, 인종, 문화, 그리고 언어와 관련하여 다양한 혼합의 의

〈표 3〉 로컬과 글로벌 관점에서 바라본 문화적 담론 비교(Kraidy, 2005, p. 150)

구분	문화적 제국주의 Cultural Imperialism	문화적 다원주의 Cultural Pluralism	비판적 초문화주의 Critical Transculturalism
문화의 개념 Conception of culture	전체론적 Holistic	다원적 Pluralistic	합성적 Synthetic
세계문화의 개념 Conception of global culture	단일문화 Monoculture	다문화 Multiculture	초문화 Transculture
중심적 특징 Central troupe	지배 Dominance	저항 / 수용 Resistance and/ or adaptation	혼종 Hybridity
작용주체의 위치 Site of agency	구조 Structure	개인 / 공동체 Individuals and/ or community	사회적 실행 Social practice
작용주체의 범위 Scope of agency	전지구적 Global	지역적 · 맥락적 Local and contextual	초지역적 · 상호맥락적 Translocal and intercontextual
실제적 초점 Empirical focus	물질적/ 제도적 Material/ Institutional	담론적/ 문자적 Discursive and/ or textual	물질적, 담론적, 문자적 Material and discursive and textual
구조와 작용주체의 관계(과정) Relation between structure and agency (process)	변증법적 Dialectical	대화적 Dialogical	변증법적 · 대화적 Dialectical and dialogical
구조와 작용주체의 관계(결과) Relation between structure and agency (outcome)	결정 Determination	상호작용과 상호텍스트성 Interaction and intertextuality	결합(치우친) Articulation(lopsided)
매체 초점 Media focus	생산과 분배 production and distribution	수용, 텍스트, 메시지 Reception and text/ message	생산, 텍스트, 수용, 재생산 Production, text, and reception reproduction
외력에 대한 국가의 관계 Relation of state to external forces	너무 약함 Too weak	너무 강함 Too strong	중재인/ 심판 Mediator/ Referee

미를 내포한다(Kraidy, 2005, pp. 55-56; Oxford University Press, 2016).

‘크로스오버(crossover)’⁵⁾, ‘퓨전(fusion)’⁶⁾, ‘혼교(miscegenation)’⁷⁾, ‘혼합주의(syncretism)’⁸⁾, ‘메스티사헤(mestizaje)’⁹⁾, ‘패스티시(pastiche)’¹⁰⁾ 등이 있다. 하지만, 문화적 혼합이라는 본래의 의미에 가장 적합한 용어는 ‘혼종’으로, 후기 식민지 이론에서 가장 활발하게 사용되고 있다. 혼종은 현 시대의 자유로운 경제적 교환, 그리고 문화의 변형과 함께 증폭되고 있는 현상으로, ‘메스티사헤’가 라틴아메리카라는 국민국가와의 관계 속에서 설명되는 인종적이고 문화적인 통합의 이념이라면, ‘혼종’은 진보적 시민 담론과 관계되는 개념이다(Kraidy, 2005).

전지구화의 개념은 제국주의(imperialism), 다원주의(pluralism)¹¹⁾, 초문화주의(transculturalism)와 비교를 통해 더욱 구체화될 수 있다. Kraidy(2005)는 이 세 가지 개념을 빌어 전지구화를 설명한다(표 3).

문화적 다원주의(다문화주의)는 전지구화의 가장 두드러지고 지속적인 결과 중 하나로(Turner & Khondker, 2010), 세계의 문화는 보다 다원적이고 혼종적인 문화로 변화하고 있다. ‘제국주의’는 문화를 전체론적 관점에서 바라보고, 주요한 작용주체는 자본주의의 구조 안에 위치하며, 구조와 작용주체의 관계에서 구조가 지배적 위치에 놓인다. 미디어의 의사소통 과정에 있어서는 생산과 분배에 초점을 맞추고, 자국의 문화는 외부의 문화적 힘에 대해 유연하지 않기 때문에 타문

-
- 5) 크로스오버는 한 쪽에서 다른 쪽으로 교차하는 지점 혹은 장소, 그리고 예술의 대중성을 넓히기 위해 음악에 있어 다른 장르 혹은 스타일과 교차시키는 과정이나 다른 영역으로 진출하는 의미를 지닌다(Merriam-Webster, 2016; Oxford University Press, 2016).
 - 6) 퓨전은 융해작용에 의한 결합체와 같이 다르거나 구분되거나 혹은 개별적 요소를 통합된 하나의 전체로 결합하는 것을 뜻한다(Merriam-Webster, 2016).
 - 7) 혼교는 19세기 중반 라틴어로 ‘혼합’을 뜻하는 miscere와 ‘인종’을 뜻하는 genus의 합성어로부터 파생된 것으로, 다른 인종 간의 교배를 뜻한다(Oxford University Press, 2016).
 - 8) 혼합주의는 17세기 초반, ‘공동체 통합’을 뜻하는 현대 라틴어 syncretismus에서 나온 것으로, 다른 종교, 문화 혹은 생각의 융합을 의미한다. 17세기 이래로 주로 종교에 대한 통합을 설명하기 위해 이용되었으며, 종교적 보편주의와 특수주의 사이의 긴장을 포함한다(Kraidy, 2005, p. 50; Oxford University Press, 2016).
 - 9) 메스티사헤는 특히 스페인이 라틴아메리카를 식민지화하는 과정에서 발생한 인종적이고 문화적 혼합을 설명하는 용어 및 이념으로 사용되었는데, 1940년대, 히스패닉계 미국인 역사 리뷰에서 처음 사용되었고, 인종의 혼혈을 의미하는 스페인어 mestizo로부터 파생되었다(Kraidy, 2005, pp. 51-53; Oxford University Press, 2016).
 - 10) 패스티시는 19세기 후반, ‘붙이다’를 의미하는 라틴어 pasta에 기반한 이탈리아어 pasticcio에서 파생된 것으로, 주로 예술 작품에서 다양한 자료를 본 딴 작품들의 뒤섞임을 의미한다(Oxford University Press, 2016).
 - 11) Kraidy가 설명하는 문화적 다원주의(cultural pluralism)는 다문화주의(multiculturalism)와 같은 의미로 해석될 수 있는데, 이는 다문화주의(multiculturalism)라는 용어가 문화적으로 점점 더 다원화 되어 가는 사회 현상을 설명할 때 주로 사용되기 때문이다(Allievi, 2010, p. 85).

화와의 관계성은 약하게 드러난다. 따라서 제국주의적 관점에서 상대적으로 약한 문화는 타문화의 강한 힘에 쉽게 휩쓸리게 된다. ‘다원주의’에서 문화는 다원적으로 인식되고, 주요한 작용주체는 개인과 개인들이 모인 공동체로, 이는 지역적이고 맥락적으로 작용하며 제도적 구조 안에서 문화적 경계를 지닌 상태에서 상호 반응한다. 이 개념 안에서 미디어는 사람들이 수용하는 방식에 관심을 두고 그들의 반응에 초점을 두며, 외부적 문화의 힘과의 관계에 있어서는 강한 성향을 보인다. 때문에 타문화와 동등한 입장에서 자국의 문화가 상호 공존하게 된다. ‘초문화주의’는 문화를 합성적으로 인식하며, 이는 국가 간 커뮤니케이션의 분석 안에서 작용주체와 구조 모두의 통합에 의한 상호 문화적인 힘에 초점을 맞춘 틀로써, 주요한 작용주체는 국가, 개인 혹은 공동체가 반응하는 실제적인 행동이 되고, 주체와 구조 간의 의사소통에 의해 사회적, 정치적, 그리고 경제적 구조는 재생산된다. 또한 문화적 제국주의의 전체론적인 관점과 문화적 다원론의 다원적 실체의 관점과는 달리 문화의 종합적인 관점을 취하며, 문화는 그것의 경계를 넘나들며 자국의 문화와 타국의 문화가 융합되는 혼종의 형태를 띠게 된다. 문화적 다원주의가 문화의 서로 다른 점들을 인지하는 것이라면, 초문화주의는 퓨전 형태의 문화를 보다 장려한다. 이 때, 외력에 대한 국가의 역할은 중재인 혹은 심판과도 같다. 미디어의 초점은 생산, 텍스트, 수용, 그리고 재생산에 있으며, 초문화주의는 많은 부분에서 제국주의와 문화적 다원주의를 결합해 놓은 것과 같은 특징들을 보임을 알 수 있다.

전지구화 현상을 이해하는데 있어 핵심은 local과 global의 관계성이라 할 수 있다. 전지구화에 대한 인류학의 핵심적 공헌 중의 하나는 오랜 시간에 걸친 사회문화적 세계의 현실과 대규모의 지구적 변이 사이의 상호작용에 있어서 ‘local’과 ‘global’의 관계성에 주목해왔다는 것이다. 지역과 세계의 이러한 상호관계는 정치·경제·문화의 영역에서 뿐 아니라, 사람들의 일상 생활적 경험과 변화에 대한 것까지 포함한다(Darity, 2008). local과 global의 관계를 이해하는데 있어 주요한 관점은 “지역적인 것이 글로벌한 것의 반대가 되어야 할 필요는 없다”는 Breidenbach & Zukrigl(1998/2003, p. 97)의 견해로, 많은 사람들이 local과 global을 이분법적으로 구분되지만, 실제 지역적인 것은 글로벌한 것의 구성적 부분일 뿐만 아니라 글로벌한 것의 바탕 위에서만 성립되는 경우가 빈번하다는 것이다. localization과 globalization을 결합한 glocalization의 개념을 제시한

Robertson(1995, 2012, 2013, 2014) 또한 지역적이고 지구적인 문제들에 대한 많은 논쟁들이 지니는 양극성에서 대해 비판하며, local과 global은 대립적이고 저항적인 개념이 아니라 상호공존하며 함께 나아가는 개념임을 강조했다. 결국, 전지구화 현상에 대한 이해는 이 둘의 관계성에 대한 올바른 인식이 바탕이 될 때 이루어질 수 있다.

나. 전지구화의 역사

전지구화는 언제부터, 어떻게, 왜, 시작되었을까? 현재의 복잡한 사회관계와 상호작용의 원인이 되는 지점은 어디까지 거슬러 올라가는가? 전지구화라는 논제의 기저는 인간의 ‘상호접촉과 교류’라는 점에서, 유사이전부터 인간의 상호작용이 어떻게 이루어졌는지 살펴보는 것은 전지구화를 이해하는데 도움이 된다. 엄밀히 말하면 전지구화는 근대사 이전, 지리적으로 서로 떨어진 사회들 간의 교류가 이루어지면서 이미 시작되고 있었다(Breidenbach & Zukrigl, 1998/2003). 학계에서 전지구화에 대한 관심을 가지기 시작한 것은 1960년대로, 전지구화가 시작된 기점에 대한 학자들의 관점은 보통 네 가지로 구분된다. 첫째, 초기 1970년대 이후 세계적 교류의 극적인 확장과 가속이 이루어지며 후기산업주의가 시작된 최근의 약 45년으로 제한하는 관점, 둘째, 19세기의 산업혁명을 계기로 기술의 혁신적 발전이 일어난 시기를 포함하는 관점, 셋째, 16세기의 근대성과 자본주의제도의 출현이 일어나면서 복잡한 과정들이 지속·확장되었다는 관점, 넷째, 단지 십여 년 혹은 몇 세기로 제한하지 않고, 천 년 전부터 시작되어 왔다는 관점이다(steger, 2003).

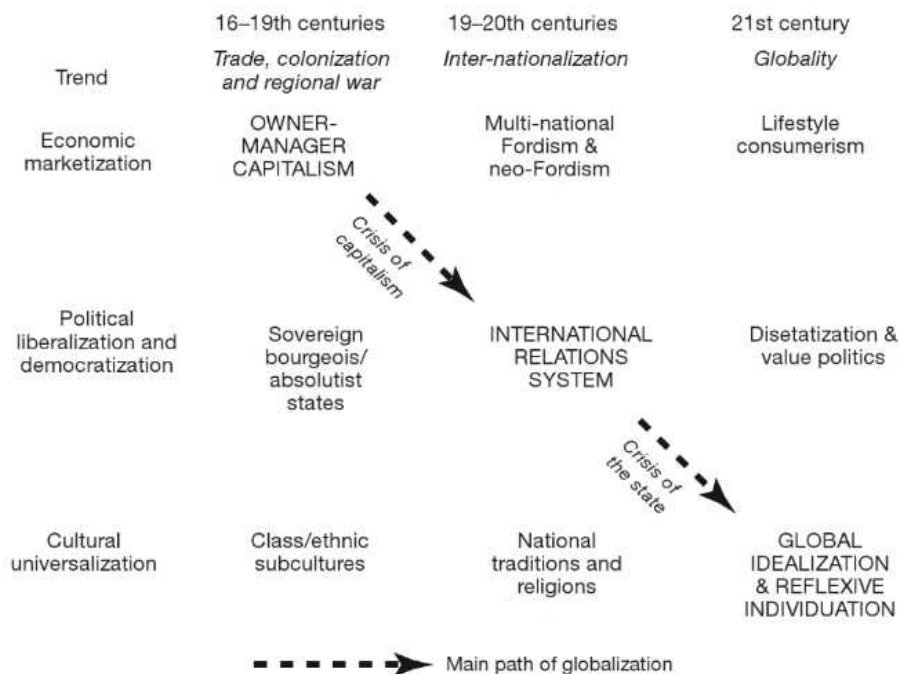
Manfred B. Steger(2003)에 의하면, 19세기 유럽인에 의한 계몽운동이 시작한 이후 2세기 동안 유럽의 사회적 실체는 전지구화의 주요한 촉매제가 되었고, 대도시를 중심으로 한 유럽의 성장과 상인계급과의 협력은 초기 근대시대 시기의 전지구화 경향을 강화시키는 주요한 요소가 되었다. 개인주의와 물질주의는 자본주의로 이어졌고, 정부의 큰 조력에 힘입어 유럽인의 전지구적 상업 확장이 이루어졌으며, 1850년부터 1914년까지 세계무역의 양이 극적으로 증가하면서 세계의 전지구적 상호연결은 강화되었다. 19세기 과학과 첨단기술의 발명은 전지구화를

가속화시켰고, 20세기의 대륙 간 항공운송과 대중매체의 출현으로 세계를 급속히 수축시켰다. 1970년대에 이르러 세계의 인구는 37억 명으로 급증했고, 거대한 이주의 물결은 문화적 교환과 전통적 사회의 패턴을 변화시켰다. 이 시기에는 극적인 창조, 팽창, 세계적 상호의존의 강화, 전지구적 교환이 일어나면서 또 다른 전지구화의 국면으로 도약하게 되었다.

전지구화의 역사적 흐름을 이해하는 또 다른 방법은 경제, 정치, 문화와의 상호 관련 속에서 그 변화의 과정을 살펴보는 것이다. Waters(1995, 2001)는 16세기부터 21세기까지 전지구화의 주요한 궤도를 각 시대의 경향을 중심으로, 경제, 정치, 문화적 차원과 연결시켜 설명했다(그림 2).

16세기부터 현대까지 전개된 전지구화를 큰 맥락에서 살펴보면, 경제적으로는 지배, 제한, 그리고 독점으로부터 자유로 나아가는 시장화(marketization), 정치적으로는 자유화(liberalization)와 민주화(democratization), 힘의 분산(deconcentration)으로 이행, 문화적으로는 가치와 기준이 보편화(cultural universalization)됨으로써 극단적 수준의 문화적 분화(differentiation)로 이어졌다.

16세기부터 19세기까지의 초기 근대시대의 임계점(臨界點)은 ‘자본주의(capitalism)’



[그림 2] 시간에 따른 전지구화의 궤도(Waters, 2001, p. 22)

로, 이는 중세사회의 전통적 결속을 붕괴시켰고 정치와 문화에 침투함으로써 이를 지배했다. 새로운 경제체제에 따라 부르주아 계층이 힘을 얻게 되었고(owner-manager capitalism), 이에 따라 군주제는 약화되었으며(sovereign bourgeois/absolutist states), 문화는 분화되었다(class/ethnic subcultures). 이 시기의 주요한 지구적 연계는 무역, 탐험, 군사적 도발 등이었지만(trade, colonization, and regional war), 아직 지구적 통합을 이루지는 못했다.

19세기 중반에서 후반 무렵, 노동사회와 시장이 붕괴되면서 자본주의 체제는 위기를 맞게 되는데(crisis of capitalism), 이를 극복하기 위해 국가는 경제를 조종하고(multi-national Fordism & neo-Fordism)¹²⁾ 정치적으로는 국가 간 협력 체제를 구축하였으며(international relations system), 이 때 문화는 민족의 전통을 강조하고 소수 민족 집단을 종속시키기 위해 이용되었다(national tradition and religions). 이 시기의 주요한 전지구화의 경향은 동맹, 외교, 세계 전쟁, 패권 등과 국가 행위가 ‘국제화’ (internationalization) 되는 모습으로 나타났다.

20세기 후반, 국가는 더 이상 국가적 수준에서 경제적 성장을 이룰 수 없다는 것과 국민의 요구를 들어줄 수 없음을 자각하게 되었다(crisis of state). 이에 따라 새로운 정치 체제가 필요했고, 지형적 경계는 점점 허물어졌으며, 인간의 권리, 자율성, 환경, 자유적 민주화, 소비 권리, 문화적 효용성, 인종의 다양화, 세계주의 등이 쟁점으로 떠올랐다(disestatization¹³⁾ & value politics). 경제 또한 지역에서 분리되면서 새로운 삶의 양식으로서 변화하였고(lifestyle consumerism), 문화는 보다 활성화되었다. 문화적 제화의 흐름이 보다 유동적으로 변화하면서 일상적 삶에 대중문화가 침투되었고, 엘리트와 지배계급에 의해 향유되고 국민국가사회의 핵심적 가치로 인식되던 견고한 고급문화라는 벽은 붕괴되었다. 문화적 흐름이 점점 가속화되고 영향력이 커지면서 전지구화는 극점에 다다를 가능성을 갖게 되었고, 전지구화 시대를 사는 개인은 더 이상 특정 지역의 공동체에 예속되

12) multi-national Fordism은 trans-national Fordism으로, neo-Fordism은 post-Fordism으로 사용되기도 하는데, 이 두 가지 개념은 포드 자동차회사(Ford Motor Company)의 대량생산 방식을 드러내는 Fordism의 폐해를 극복하기 위한 방안으로, 초국적 자본과 조화되는 지구적 노동 분화로의 변화를 의미한다.

13) disestatization은 보통 destatization으로 표기되는데, 탈영토화를 의미하는 deterritorialization과 비슷한 개념으로 국가가 정치, 사회, 문화적 현상에 대해 그 역할과 권력을 상실하게 된 현상을 말한다. 전지구화에 의해 국민국가 체계가 붕괴되면서, 글로벌 거버넌스(global governance)가 출현하게 되었고, 이들이 국가 대신 국제적인 정책 개발과 행정체제를 담당하는 역할을 맡게 되었다(보다 자세한 내용은 Pakulski & Waters, 1996, pp. 106-111 참조).

는 존재가 아닌 독립된 완전체로서 의미를 지니게 되었다(global idealization & reflexive individuation).

Robertson(1992)은 전지구화의 역사적 흐름을 그 강도와 복잡성의 정도에 따라 5단계로 구분했다. **1단계 초기적 국면(germinal phase)**은 초기 15세기부터 18세기 중반까지 유럽에서 지속되었는데, 국제적인 공동체가 성장하기 시작하고 개인과 휴머니티에 대한 개념이 강조되었다. **2단계 발단의 국면(incipient phase)**은 19세기 중반부터 1870년대까지 주로 유럽에서 지속되었고, 동질화, 단일국가로 급박한 개념의 이동이 이루어졌다. 비유럽 국가들의 국제적 사회진출이 인정되었고, 민족주의와 국제주의와 관련된 쟁점이 주제화되었다. **3단계 도약의 국면(take-off phase)**은 1870년부터 1920년대 중반까지 이전 단계의 전지구화 경향이 명백화된 시기로, 전지구적 커뮤니케이션의 급격한 증가가 이루어졌다. **4단계 헤게모니에 대한 갈등 국면(struggle-for-hegemony phase)**은 1920년대 중반부터 1960년대 후반까지 지속되었고, 국가연맹과 연합국가의 설립, 냉전 이후 근대성에 대한 개념의 충돌, 제3세계의 수정화 등을 주요 특징으로 한다. 마지막으로 **5단계 불확실의 국면(uncertainty phase)**은 1960년대 후반에 시작된 단계로, 전지구적 의식의 강화, 전지구적 단체와 움직임 증가, 전지구적 커뮤니케이션에 대한 의미 촉진, 다문화성과 다민족성에 대한 쟁점, 양극화의 종식, 세계시민사회와 세계 시민권에 대한 관심 증대, 전지구적 미디어 시스템의 경쟁과 합병 등을 특징으로 한다.

전지구화 관점에 대한 계보는 Marshall MaLuhan(1964), William Moore(1966), 그리고 Robertson(1968)의 초기 작업으로 거슬러 올라가는데, 전지구화 현상에 대한 진지한 이론적 논의는 1980년대 중반 미국에서 시작되었고, John Meyer(1980, 1992)가 제도적인 동형(institutional isomorphism)에 근거하여 전지구화에 대해 연구함으로써 구조적인 유사성에도 불구하고 내용, 즉 그들의 문화 안에 존재하는 사람들, 집단적 기억, 그리고 역사는 다르다는 점을 논의했다. 다음에서는 전지구화의 경제적, 정치적, 문화적 차원에 대해서 구체적으로 살펴보고자 한다.

다. 전지구화의 차원

1) 경제의 전지구화

경제의 전지구화는 지구를 가로지르는 경제적 상호관계의 강화와 확장을 의미한다(Steger, 2003, p. 37). 국가 경제의 상호연결은 ‘상품과 서비스의 국제무역 증가’, ‘국경을 초월하는 생산자들의 증가’, ‘전지구적 금융자본의 흐름’의 세 가지 현상을 통해 강화되었다(Hebrón & Stack, 2008, p. 29). 그리고 자본과 기술의 방대한 흐름은 상품과 서비스의 교환과 무역을 강화시켰으며, 거대한 다국적 기업, 막강한 국제 경제협회, 그리고 커다란 지역적 무역시스템이 세계의 경제 풍조를 만드는 주요한 세력으로 등장했다(Steger, 2003, p. 37). 산업혁명과 근대화로 인해 축적된 자본주의 체계는 세계를 급속하게 변화시켰고, 운송수단의 발달은 물리적인 시간과 공간을 압축시켰다. 이러한 변화 속에서 1920년 무렵, 국가들 간의 상호의존관계가 높아지면서 세계의 금융자본이 설립되었고, 산업화로 인한 대량 생산은 산업구조의 지배적인 패턴이 되었다.

현대의 경제적 전지구화는 2차 세계대전이 끝날 무렵 1944년에 개최된 경제의 회(economic conference)에서 모아진 새로운 경제 풍조로 거슬러 올라가는데, 의회 참가자들은 보다 안정된 화폐 교환 단위(US달러의 고정된 금의 가치)를 만들었고, 각 구가는 그들의 국경의 침투에 있어서 보다 자유로워졌다. 그러나 1970년대 초반 이러한 체계는 붕괴되었고, 1971년 미국의 Nixon 대통령은 금을 기반으로 한 환율체계를 포기한다. 잇따른 10년은 인플레이션(inflation), 낮은 경제 성장, 낮은 취업률, 그리고 석유수출국기구(OPEC, Organization of Petroleum Exporting Countries)의 세계 석유 공급 조절에 실패하면서 일어난 두 번의 에너지 파동(1973-74년, 1978-1980년)등의 경제 상황으로 이어졌고, 이후 ‘신자유주의(neo-liberalism)’가 경제적, 사회적 정책으로 등장했지만 유럽과 미국의 대부분의 보수적 정치권에서는 간섭주의정책을 선호하며 자유방임주의를 거부했다. 영국의 국무총리 Margaret Thatcher와 미국 대통령 Ronald Reagan은 전지구화와 연결되는 경제적 자유를 지닌 신자유주의 혁명을 이끌었고, 경제 전지구화와 관련한 세 가지 주요한 특징은 무역과 경제의 국제화, 다국적 협력의 강화, 그리고 국제적 경제단체들(IMF, World Bank, WTO 등)의 역할 강화로 나타났다. 다국적 기업이 세계 사업의 자

본, 기술, 그리고 국제 시장을 통제하게 되면서, 일부 비평가들은 경제적 전지구화를 ‘기업의 전지구화(corporate globalization)’ 혹은 ‘위로부터의 전지구화(globalization-from-above)’로 특징짓기도 한다(Steger, 2003, pp. 38-48).

1961년에 설립된 경제협력개발기구(OECD)는 세계 경제와 무역의 발전과 각국의 경제성장과 금융 안정을 촉진하기 위한 국제기구로, 남·북아메리카, 유럽 그리고 아시아태평양을 걸쳐 현재 34개국이 가입되어 있다. 1980년대에 이르러 세계무역은 유럽연합(EU), 동남아시아국가연합(ASEAN), 북미자유무역협정(NAFTA) 등의 경쟁적인 무역연합에 의해 조직화되었고, 국가 간 무역의 장벽을 없애려는 움직임이 일어났다. 1993년 세계 관세와 무역에 관한 다자간 무역협상인 우루과이 라운드(Uruguay Round)가 체결되었고 이후 세계무역기구(WTO)가 설립되어 국제무역질서를 담당하게 되었다. 세계 경제 체제는 점차 전지구화되었고, 정치적으로 독립적으로 작용하고 실제 이로 인해 경제적 지배를 성취할 수 있는 초국적 기업(TNC, transnational corporation)에 의해 지배되면서 세계는 상품, 노동, 자본 등과 관련하여 점차 하나의 큰 시장으로 운영되기 시작했다.

전지구적 금융시장은 세 가지 방향으로 발전하였는데, 첫째, 공간의 압축은 시간의 압축으로 이어졌다. 컴퓨터에 의한 24시간 무역이 가능해지면서 중개 거래인(arbitrager)은 훨씬 기술적으로 상품을 판매하게 되었고, 이러한 연속적인 무역은 화폐, 주식, 보안 등의 범위까지 확장되었다. 둘째, 금융 시장이 탈분화(dedifferentiation)되면서 은행들은 주식을 팔게 되었고, 주택금융조합(building society)과 신용협동조합(credit union)은 은행이 되는 등의 현상이 일어났다. 그리고 셋째, 은행은 국제적인 수준에서 주요한 신용 제공자가 되었고, 이는 국가보다 지형적으로 훨씬 연관성이 덜하다는 특징을 지닌다(Waters, 1995, p. 87).

현대 경제사회의 큰 특징 중 하나는 상품 생산의 탈물질화(dematerialization)인데, 이러한 현상은 상품 생산에 있어서 물질적인 상품보다는 고도의 노동집약적 상품과 정보가 중시되는 ‘후기산업화(post-industrialization)’와 문화가 경제 활동의 가치를 지니게 되면서 상품이 보다 유동적이고 쉽게 교환될 수 있는 ‘문화의 초상품화(hyper-commodification)와 산업화’를 이끌었다(Waters, 1995, p. 75). 서비스를 생산하는 3차 산업이 성장하고, 전문직의 부가가치가 점차 증가하였으며 문화가 경제 가치를 지니며 문화관광산업이 발달하는 등의 새로운 경제구조가 만들어졌다.

신자유주의 경제이론은 세계적 수준에서 보다 더 큰 부와 번영이 이루어짐으로써 전지구화가 모두에게 이익이 될 것이라는 믿음을 전제로, 자유 시장 경제정책으로 인한 상품, 서비스, 자본 등의 통합이 경제 발전을 이끌고, 경제적 생산능력을 증가시키며 결국 빈곤을 줄일 것이라는 입장을 지니는데(Hebron & Stack, 2008, p. 41), 기업과 개인에게 최대한의 경제적 자유가 주어지면서 미국의 Wall Street가 세계 금융의 중심지로 떠오르게 되었다. 이후, 미국은 세계 경제사회와 정책의 주요한 역할을 맡게 되었고, 신자유주의적 경제 이론은 세계로 확산되었다. 이는 단지 경제적 전지구화만이 아니라 인간의 권리와 환경에 대한 염려를 포함하면서 반(反)전지구화 움직임에 대한 대립적 자세를 낳기도 하였다(Albrow, 2014, p. 11), 전지구적 경제망 형성, 시장규모 확장, 기술혁신, 투자활성화 등의 성과에도 불구하고, 약육강식의 법칙에 따른 초국적 기업들의 시장 독점, 자유방임으로 인한 미국에서 시작된 2008년의 세계 금융위기를 불러일으켰다는 점에서 신자유주의 이론은 비판을 받았다. 경제 전지구화로 인해 하나로 통합된 세계 경제가 금융 중심지가 몰락하면서 결국 전 세계의 금융위기로 이어지게 된 것이다.

2) 정치의 전지구화

정치의 전지구화는 전 세계의 정치적 상호관계가 강화되고 확장되는 것을 의미하는데, 1970년대에 전지구화 경향이 강해지면서 전통적으로 분리되어 존재하던 국가 사회는 정치적으로 상호 의존하게 되었다(Steger, 2003). 17세기와 18세기 유럽과 미국에서 시작된 자유 혁명은 자유 민주주의를 세계로 퍼뜨리는 계기가 되었고, 20세기 중반 이후 급속히 진행된 전지구화는 자유 민주주의 이념을 앞세워 1970년대 스페인, 포르투갈, 그리스, 터키 등의 파시스트 혹은 군부독재를 꺾는데 주요한 역할을 했다. 1980년대에는 라틴아메리카의 독재정부 이후 자유민주주의 정부가 세워졌으며, 한국, 필리핀, 대만, 그리고 태국 또한 이와 같은 정치적 흐름을 따르게 되었다. 동유럽과 남아프리카뿐만 아니라 다른 대륙에서도 자유 민주주의가 태동했다. 1975년에서 1991년 사이 자유민주주의의 국가는 그 이전에 비해 2배가량 늘어났고, 이는 세계사회의 약 60% 정도가 자유민주주의로 돌아섰음을 의미한다(Waters, 1995, pp. 153-154). 공동체, 자기표현, 그리고 삶의 질에 대한 가치가 점차 중요하게 인식되면서 정치적 이념 또한 변화되었고, 이러

한 현상은 전지구화 과정 속에서 세계의 정치구조를 바꾸었다.

더 이상 국민국가의 틀 안에서 적용되는 정치적 문제는 존재하지 않게 되었고, 국가와 사회를 초월하는 국제적인 정치문화는 국경 없는 정치적 기구를 필요로 했다. 국가의 통치권은 보다 국제적 차원으로 분산되었으며 국가 간의 보호적이고 방어적인 장벽은 점차 해체되었다. 국가의 수준에서 해결할 수 없는 문제들이 점차 많아지면서 교차-사회적이고 지구적인 차원에서 이를 관리·운영하기 위한 글로벌 거버넌스(global governance)가 등장하게 되었다. 이러한 시대적 요구와 흐름은 “국민국가는 삶의 큰 문제를 다루기에는 너무 작고, 삶의 작은 문제를 다루기에는 너무 크다”는 Daniel Bell(1987, pp. 13-14)의 설명에서 명백히 드러난다.

David Held(1991)는 증가하는 사회들 간의 접촉으로 인해 국민국가의 개념이 약화되는 것과 국가가 글로벌 거버넌스에 의해 대체되는 과정에 대해서 논의하였는데, 경제적이고 문화적 접촉의 강화는 국민국가 차원의 정부의 힘과 효율성을 감소시켰고, 더 이상 국가의 경계 안에서 일어나는 사고의 흐름을 통제할 수 없게 되면서 국내의 정치 기관은 그 효용성을 점차 상실하게 되었다. 국가의 힘은 규모면에서나 양적으로 증가하는 초국가적 과정에 의해 약화되었고, 초국가적 기업은 국가 정부보다 더 크고 강력한 힘을 갖게 되었다. 전통적으로 국가의 책임 하에 있던 많은 지역들은 국제적이거나 두 나라 이상의 정부적 기반 위에서 동등한 중요성을 갖게 되었으며, 국가는 유럽연합이나 동남아시아국가연합, 북대서양조약기구(NATO), 석유수출기구(OPEC), 아시아태평양경제협력체(APEC) 등의 다국적 조약, 혹은 유엔(UN), 세계무역기구, 국제통화기금(IMF) 등의 국제적이고 보다 큰 정치적 구성단위 내에 소속되어 통치권을 이양하게 되었다. 이러한 경제 구조의 변화 속에서 글로벌 거버넌스는 전지구적 시대에 적합한 새로운 정책과 행정 시스템을 통해 지배적이고 때로는 강압적인 입법권을 지니는 초국가적인 힘을 지니게 된 것이다.

전지구화는 다국적 기업 뿐 아니라 개인이나 민간단체가 연합하여 생성된 여러 형태의 국제적인 비정부기구(NGO, non-governmental organization)를 출현시켰는데, 지구의 벗(Friends of the Earth), 그린피스(Greenpeace), 세계자연기금(WWF) 등의 환경 단체, 영연방대학 연합(Association of Commonwealth Universities), 국제사회학회(International Sociological Association), 세계무용연맹(World Dance Alliance) 등의 전문적이고 학문적인 단체, 세계교회협의회(World Council of Churches), 세계 무슬림

의회(World Moslem Congress)등의 종교적 단체, 국제올림픽위원회(International Olympic Committee), 세계축구연맹(FIFA) 등의 스포츠기구, 세계유산위원회(World Heritage Committee), 유네스코(UNESCO)등의 문화유산보호단체, 국제적십자사(International Red Cross), 세계보건기구(WHO)등의 보건단체 등이 그 예이다.

1차 세계대전 이전까지는 국가들 간의 관계에 의해 국제적 시스템이 주로 결정되었고 국제정부간기구(IGO, International governmental organization)는 상대적으로 적었으며 비정부기구는 거의 존재하지 않았다. 하지만 이후 전지구적 시스템의 확장에 따라 국제정부간기구와 비정부기구가 빠르게 증가했고, 국가는 통치권을 이양하며 1960년대 까지 국제정부간기구가 지배적인 위치를 차지한다. 전지구화가 강화되면서 1960년 이후 비정부기구가 급격히 늘어나게 되었는데, 이들 기구는 국민국가를 대신하여 인간의 권리, 지구환경, 국제 불평등, 평화, 성과 인종의 문제 등 국가의 경계를 넘어선 쟁점들에 대해서 정치적인 행동과 책임을 맡게 되었다(Waters, 1995, pp. 150-151). 전지구화의 가속화는 정부, 다국적 기업, 비정부기구 간의 상호관계를 더욱 강화시켰고, 이는 정치적 탈영토화(deterritorialization), 규칙, 그리고 통치방식의 변화를 가져왔다. Ulrich Beck(1992)은 국민 국가적 영역 내에서 극복될 수 없는 사회를 ‘위험사회(risk society)’로 정의하며, 방사능 유출사고, 핵에너지, 지구 온난화 등은 이제 전지구적인 차원에서 다루어져야하는 사회적 문제임을 지적하였는데, 많은 환경적 문제와 위험들에 대해 국제적 정부, 기업, 그리고 기구들은 의견을 조합하여 그 방안을 제시하고, 새로운 세계 사회의 질서를 만들어 나가고 있다.

3) 문화의 전지구화

문화의 전지구화는 전 세계의 문화적 흐름이 강화되고 확장되는 것을 의미한다(Steger, 2003, p. 69). ‘문화’는 표현과 의미에 관한 상징적 양식으로, 예술, 언어, 스포츠, 종교 등의 문화 전지구화는 보다 특별하다. 첨단기술과 인터넷의 발달은 개인주의, 소비주의, 다양한 종교적 담론들과 같은 상징적 의미 체계들을 이전보다 훨씬 자유롭고 빠르게 순환시켰다. 다양한 생각과 관념들은 쉽고 빠르게 한 곳에서 다른 곳으로 전이되고, 이는 사람들의 일상생활에 깊숙이 영향을 미치고 있다(steger, 2003, pp. 69-70).

Marshall McLuhan(1964)은 문화와 대중매체의 분석에 있어 새로운 통신기술이 지닌 막대한 영향력을 강조하며, 하나의 마을 안에 살고 있다는 것을 의미하는 ‘지구촌(global village)’ (p. 93)이라는 개념을 제시했다. 그는 당시 컴퓨터 통신 체계가 시간과 공간을 무의미하게 만들 것이라고 예견했다. 전지구화로 인해 기존의 문화적 경계가 더 이상 존속하지 않게 되면서 문화의 새로운 형식이 생겨났는데, Wolfgang Welsch는 이를 ‘가변 문화’라고 하였다. TV, 라디오, 신문, 그리고 인터넷 등을 통한 정보는 문화적 경계와 범위를 확장시키고 있으며, 이에 고유문화와 이방문화의 대립이 아닌 개방적이고 폭넓게 문화를 이해해야 할 필요성이 높아지고 있다. Welsch는 현실 세계에서의 문화는 ‘결합’과 ‘분리’에 의한 동질화와 다양화가 함께 진행되고 있다고 주장하며, 점점 더 강화되는 의견 교환과 상호작용이 이러한 가변 문화적 양식들을 육성할 것이라고 예견했다(Pongs, 1999/2003, pp. 250-251).

흔히 전지구화를 ‘서구화’, 혹은 ‘미국화’와 동등한 개념으로 바라보지만, 세계에 존재하는 다양하고 이질적인 문화를 하나의 동질적인 문화로 축소시키는 것은 극단적인 발상일 수 있다. Albrow는 문화적 전지구화는 지금까지 경험해보지 못한 더욱 다양한 문화를 생산할 수 있는 가능성을 지녔음을 지적하였는데, 문화의 전 세계적인 접촉은 ‘칼레이드스코프(kaleidoscope)’적인 전환을 일으켜 지속적으로 새로운 문화를 형성할 것이라고 주장했다. 이어 문화는 매우 다각적으로 분화될 것이며, 현재 우리는 동질화된 전지구적 문화와 다각적인 분화 사이에 위치한다고 하였다(Pongs, 1999/2003, p. 37).

Arjun Appadurai(1996)는 전지구화가 국민국가의 경계를 허무는 것은 사실이지만, 문화적 동질화와 함께 이질화 또한 수반될 것이라고 예견했다. 그는 전지구화의 흐름 속에서 이미지, 정보, 기술, 자본, 이념들이 끊임없이 상호작용하면서 문화가 새롭게 창조된다고 보았는데, 문화의 전지구화를 “독일의 싸구려 아파트에서 터키 출신의 임시 노동자들이 터키 영화를 보고, 필라델피아에 사는 한국인들은 위성방송을 통해 88올림픽을 시청하며, 시카고의 파키스탄인 택시 기사들은 파키스탄이나 이란의 이슬람교 사원에서 녹음된 찬송가 테이프를 듣는다.” (p. 4)라고 묘사했다.

전지구적 문화의 흐름은 5가지 차원에서 설명된다(Appadurai, 1996). 첫째, ‘민족경관(ethnoscapes)’은 여러 종류와 층위의 집단과 관련된 것으로, 삶의 터전을

바꾸는 이들(여행자, 이민자, 망명자, 국외 추방자, 원정 노동자 그리고 다른 이주 집단과 개인 등)이 세계의 특징을 드러내고, 국가 사이의 지배관계에 영향을 미친다. 둘째, ‘미디어경관(mediascapes)’은 정보를 생산하고 퍼뜨리는 미디어와 관련된 것으로, 이는 현실과 허구 사이에서 관객들이 직접적으로 도시의 삶을 경험하기 보다는 환상적으로 만들어진 세계를 구축하는 것이다. 셋째, ‘기술경관(technoscapes)’은 세계의 여러 지역에 존재하는 과학·기술과 관련된 것으로, 기계적이고 정보적인 기술은 본래 견고했던 다양한 종류의 경계들을 가로질러 빠르게 움직이고 있다. 넷째, ‘금융경관(financescapes)’은 통화시장, 주식시장 등 자본의 세계적 흐름과 관련된 것으로, 세계금융은 어느 때보다 불확실하고 따라잡기에 빠르고 어렵다. 다섯째, ‘이념의 경관(ideoscapes)’은 미디어 경관과 밀접한 관계가 있는 것으로, 국가와 정치의 영향을 받고 이에 대항하는 이념까지도 포함하는 차원이다. 이는 자유, 번영, 권리, 주권, 표현 그리고 민주주의 등을 포함한 아이디어, 용어, 그리고 이미지의 쇄사로 이루어진 계몽세계관의 요소로 구성된다. 이러한 경관들은 세계로 퍼져있는 개인과 집단의 상상에 의해 만들어진 ‘상상의 세계’를 만드는 ‘세계라는 건물의 틀’이 되며, 상상력을 공유함으로써 생기는 집단의식은 초국가적 혹은 탈국가적 성격을 지닌다.

문화의 전지구화는 미디어와 매우 밀접한 관계를 보이는데, 특히 대중문화의 경우 그 확산의 속도는 더욱 빠르다. 20세기 후반과 21세기 초, 미디어는 지역에 국한되어 있던 대중문화를 지구적인 영역으로 확장시켰고, 특히, 인터넷이라는 초고속 네트워크에 의해 대중문화의 전지구적 확산은 가속화되었다. Internet World Stats(2016)에 의하면, 전 세계 인터넷 사용자는 세계 인구 약 73억4천만명(7,340,159,492명)의 절반에 해당(50.1%)하는 약 36억7천5백만명(3,675,824,813)에 달한다. Turner와 Khondker(2010)는 음악(music), 영화(movie), 맥도날드(McDonald)의 예를 들어 지역을 벗어나 세계인에 의해 공유되고 있는 대중문화의 전지구화 현상을 설명했다. 맥도날드의 확산¹⁴⁾은 문화의 전지구화와 세방화를 동시에 설명해주는 대표적인 예로, 지구적 경제의 변화가 생기면서 맥도날드의 경영 방법과 소비 생활방식이 전 세계로 확산(Ritzer, 1993)되었지만, 지역에 따라 메뉴가 달라

14) 미국에서 맥도날드가 처음 문을 연 것은 1948년 캘리포니아의 샌버너디노(San Bernardino, California)에서다. 1954년에 사업가 Rymond Albert Kroc이 이를 인수하면서 큰 성공을 이룬다. 현재 전 세계 100개 이상의 국가에서 약 3만 6천여 개의 매장이 운영되고 있다(Oxford University Press, 2016; McDonald's, 2016).

지는 양상 또한 나타난다(Turner, 2003, p. 70).

이처럼 특정 지역의 문화가 타 지역으로 전해지면서 서로 다른 문화들이 만나는 경우는 교차 문화적(cross-cultural), 문화 간(inter-cultural), 문화 내(intra-cultural), 그리고 다문화적(multi-cultural)의 4가지 용어로 설명되는데, ‘교차 문화적’은 전통이 변하지 않은 한 문화와 다른 문화와 교차하는 것, ‘문화 간’은 두 가지 문화가 반응해서 본래의 문화로부터 다른 새로운 형태로 통합되는 것, ‘문화 내’는 주어진 그리고 인지된 문화적 단체 내에서 변화, 교환, 발전이 일어나는 것, ‘다문화적’은 몇 가지 구분되는 문화가 보다 큰 정치·사회적 단위의 맥락 안에서 시간과 공간적으로 함께 공존하는 것을 말한다(Wolz, 1995, p. 99). 문화의 전지구화에 의해 서로 다른 문화들의 만남, 교차, 결합, 변화의 과정은 지속적으로 이루어지고 있으며, 그 속도는 더욱 빨라지고 있다.

라. 전지구화에 대한 관점: 문화의 동질화 vs. 다양화

본장에서는 문화의 전지구화에 대한 논의를 중심으로, 동질화로 나타나는 부정적 관점과 다양화로 나타나는 긍정적 관점에 대해서 살펴보고자 한다. 문화의 전지구화는 주로 ‘동질성’ 혹은 ‘이질성’의 문제로 귀착되는데, 다양화를 초래한다는 긍정적 관점은 문화 행성화, 문화 상호의존, 문화 침투, 혼합주의/합성/혼종, 근대성, 지구적 멜랑주, 크레올화/크로스오버, 지구적 에큐메네 등의 개념을 포함하고, 동질화를 야기 시킨다는 부정적 관점은 문화 제국주의, 문화 의존, 문화 패권, 자율성, 근대성, 서구화, 문화 집중, 세계 문명의 개념을 포함한다(표 4).

1) 부정적 관점: 문화의 동질화

전지구화를 부정적으로 바라보는 이들은 이 과정이 지역 문화와 전통을 위협한다고 주장한다. 뉴욕, 할리우드, 런던, 그리고 밀라노에 기반 하는 서양의 ‘문화 산업’에 의해 점차적으로 대중문화가 동질화되는 것과 같이 전지구화가 세계에 존재하는 문화의 다양성을 감소시킨다는 것이다. 부정론자들은 아마존 강의 인디안들이 나이키 운동화를 신고, 남부 사하라 지역의 사람들이 텍사스의 야구

〈표 4〉 동질화 vs. 다양화 담론에 함축된 개념(Nederveen Pieterse, 2004, p. 80)

문화의 동질화	문화의 다양화
문화 제국주의 (Cultural Imperialism) 문화 의존 (Cultural Dependence) 문화 패권 (Cultural Hegemony) 자율성 (Autonomy) 근대성 (Modernity) 서구화 (Westernization) 문화 집중 (Cultural Convergence) 세계 문명 (World Civilization)	문화 행성화 (Cultural Planetarization) ¹⁵⁾ 문화 상호의존 (Cultural Interdependence) 문화 침투 (Cultural Penetration) 혼합주의, 합성, 혼종 (Syncretism, Synthesis, Hybridity) 근대성 (Modernities) 지구적 멜랑주 (Global Mélange) 크레올화, 크로스오버(Creolization, Crossover) 지구적 에큐메네 (Global Ecumene ¹⁶⁾)

모자를 구입하고, 팔레스타인의 청소년들이 라말라(Ramallah) 다운타운에 시키고 볼스(Chicago Bulls)의 트레이닝복을 진열하는 모습 등을 문화의 ‘균질화(homogenization)’ , 세계의 ‘서구화(westernization)’ , ‘미국화(Americanization)’ , ‘문화적 제국주의(cultural imperialism)’ 등의 관점에서 전지구화를 바라본다(Steger, 2003, pp. 70-71).

전지구화의 과정을 이해하는 대표적 이론 중 하나는 ‘맥도날드화(McDonaldization)’ (Ritzer, 1993)로, 이는 문화가 한 곳으로 집중·수렴되어 동질화되는 현상에 주목한다. 미국의 대표적 패스트푸드 맥도날드는 1955년의 체인점을 시작으로 전 세계에 미국의 음식문화를 확산시키는 역할을 했다. 햄버거, 피자, 코카콜라 등의 음식 문화를 포함하여 디즈니랜드, 미식축구, 헐리우드 영화, 나이키 등 여가, 스포츠, 영화, 패션 문화에 이르기까지 미국의 문화를 추종하고 이에 길들여지는 ‘문화 식민지’ 현상은 지역의 문화적 다양성과 전통성을 약화시키는 전지구화의 부정적인 측면이라고 여겨진다. 하지만 일부 학자들은 맥도날드화 현상을 단순히 미국으로부터 다른 세계로 확산되는 일방향이 아니라, 로컬과 글로벌이 서로 영향을 미치는 양방향의 관점으로 해석하기도 한다(Ritzer & Atalay, 2010, pp. 380-382).

15) 문화 행성화는 전지구화 과정에서 서로 다른 문화들이 동일하게 균질화되는 과정을 뜻한다. ‘planetarization’은 보통 ‘planarization’의 철자로 사용되는데, 수면의 윤곽이 매끄럽게 변화하는 과정 혹은 부식과 마모에 의한 화학적 반응에 의해 물질의 표면이 매끄럽게 변화하는 과정을 의미한다(Chemicool, 2016).

16) 이 용어는 20세기 초 라틴어 ecumene(혹은 oecumene)에서 파생된 것으로, 문명에 의해 발전된 세계를 의미한다(Oxford University Press, 2016).

Thomas L. Friedman(2006)는 『The world is flat』에서 전지구화로 인한 지구의 평면화, 획일화, 균질화된 모습을 강조한다. 그는 “(세계) 경쟁의 장이 점점 수평적으로 변하고 있다(The playing field is being leveled).” (p. 7)는 인도 최대 IT 서비스 업체인 인포시스(Infosys) CEO, Nandan Nilekani의 이야기로부터 ‘세계는 평면적’이라는 아이디어를 얻었다. 그는 전지구화가 문화의 다양성을 생산하는 측면도 있지만 균질화를 초래한다는 측면을 더욱 강조하는데, 상품 생산부터 서비스 제공자, 영화제작자, 가수 및 연예인, 의상 디자이너, 패스트푸드 체인점 등 너무나 많은 문화들이 미국에 의해 만들어지기 때문에 ‘전지구화는 곧 미국화’라는 생각에 동조한다. 아무리 고유한 지역의 옷, 언어, 음식, 음악일지라도 미국이라는 거대한 문화적 힘에 노출되는 순간 이는 압도되어 동질화된다고 보았다.

전지구화에 따른 문화 동질화에 대해 저항하기 위해 때로 국가는 특정 미학을 의도적으로 강요하기도 한다. 19세기 말의 프랑스 중심의 자율적 데카당스 사조에 대항하기 위해 1920년대와 30년대 강력한 민족주의자들이 대중예술의 다양한 형태를 억압한 것, 이탈리아가 대중예술의 기능과 내용에 대해 파시스트의 기준을 강요하는 경향을 보인 것, 터키 대통령 Atatürk가 강력한 미학을 창조하기 위해 기념비적 예술, 체조, 건축과 복식 등을 발전시킨 독일의 아이디어를 차용한 것, 일본이 메이지 유신을 통해 서구적 혁신을 받아들이면서도 지역의 토착 전통이 사라지지 않도록 차(茶)문화와 음식 문화를 지키려는 노력, 스칸디나비아가 비록 20세기의 경제 전지구화와 유럽 연합에 의한 영향을 받았음에도 불구하고 노르웨이의 음악적 전통을 지키며 그들의 민족주의적인 미학적 감성을 보호한 것 등(Turner & Khondker, 2010)이 대표적인 예다.

2) 긍정적 관점: 문화의 다양화

전지구화를 긍정적으로 바라보는 이들은 이 과정이 지역의 문화와 전통을 다양하게 만든다고 주장한다. Robertson(1995, 2012, 2013, 2014)은 로컬과 글로벌의 특성이 결합되는 ‘세방화(glocalization)’의 개념을 소개하였는데, 이는 지구적 다양성에 초점을 두고 전지구화를 유연한 관점에서 바라보는 개념이다. 그가 강조하는 점은 지구적-지역적 문제들에 대한 많은 논쟁에 있어서 일반적으로 팽배해 있는 양극성을 벗어나야 한다는 것이다. 보통 지역적 주장은 전지구적 경향에 대

립하고, 때로는 지역성이 동질화된 세계에 대한 대립과 저항적 성질로써 인식되지만, 로컬과 글로벌은 상호공존하며 함께 나아가는 개념임을 주장했다. 그에 따르면 지역과 전통문화는 서구 소비중심주의자들에 의해 동질화되기 보다는, 지역적 차이와 고유한 특성으로 인해 여전히 그들만의 독특한 문화를 만드는 역할을 한다. 전지구화는 지역 혹은 토착 문화를 말살시키는 것이 아니라, 오히려 지역의 문화는 외부의 문화에 적응해가면서 새로운 형태의 지역적 문화로 거듭난다는 것이다. 즉, 글로벌 문화는 ‘다문화적’ 이고 ‘혼성적’ 관점에서 상호 공존하며 발달한다는 입장을 지닌다. 또한 Robertson(1995)은 미국에서 방출되는 문화적 메시지들이 각 지역에 따라 다양한 방법으로 흡수되고, ‘지구적 문화’를 생산하는 주요한 기업과 사업들은 그들의 작품을 차별화¹⁷⁾하여 세계 시장에 내어 놓음으로써 ‘국가’의 상징적 원천이 지역별로 나름의 해석¹⁸⁾과 소비에 따라 다양해진다고 주장했다(p. 38). 전지구화가 문화의 다양성을 촉진한다는 관점은 Breidenbach & Zukrigl(1998/2003)의 주장에서도 드러나는데, 두 학자는 크레올화의 경향을 통해서 문화의 다양성은 무너지지 않으며, 오히려 기존의 문화를 부분적으로 통합하는 새로운 문화들이 생겨난다고 강조하며 전지구화의 긍정적인 측면을 부각시켰다. Michael Lynch(2001) 또한 전지구화를 “전지구적 흐름 안에서 다양한 생각들이 창의적 사람들과 만나 평범한 단일 문화를 보다 개성 있고 유일하게 만드는 기회” (p. 53)라고 주장하며 이를 긍정적으로 바라보았다.

Appadurai(1996)의 경우, 문화란 집단 정체성의 다양한 개념을 통해 다름과 차이를 장려하는 인간 담론의 차원이라는 점에서 전지구화의 문화적 다양화에 동조한다. Turner와 Khondker(2010)은 전지구화가 지역 문화를 제거하거나 말살시키지 않으며, 전지구성의 특성으로 인해 지역의 문화가 세계 문화만큼이나 그 중요성을 인정받고 있다고 하였다. 덧붙여, 지역의 문화는 외부의 힘으로 인해 굴복하지 않으며, 오히려 그 자체의 특색과 가치를 유지하고 강화시키기 때문에 외부 문화를 흡수한다고 설명한다. 그는 더 이상 전통과 근대를 분리해서 생각할 것이 아니라, 전통적이고 근대적인 것의 융합이라는 차원에서 전지구화를 이해해야 한다고 강조하며, 전지구적이고 지역적인 양상이 동시에 일어난다는 Robertson

17) 예를 들어, 헐리우드는 세계의 관심을 확보하기 위해 ‘다문화적’ 연기자들을 고용하고, 다양한 ‘지역적’ 배경을 시도한다(Robertson, 1995, p. 38).

18) 셰익스피어에 대한 해석은 전 세계적으로 다양한 해석이 있을 수 있다는 점에서 더 이상 영국이라는 지역에 속하는 인물로 볼 수 없다(Robertson, 1995, p. 38).

(1995, 2012, 2013, 2014)의 세방화 개념을 지지한다. 그에 따르면 동양 종교가 미국인의 영성에 미치는 영향, 현대 미국 음식 문화에서 중국요리가 미치는 영향, 런던의 발리우드(Bollywood) 영화가 인디안과 파키스탄인들의 디아스포라적 관점 뿐만 아니라 영국의 관객들에 의해서도 소비되는 현상, 스시가 뉴욕의 엘리트들의 선택을 받고 있다는 사실 등을 예로 들며, 전지구화를 단순히 세계자본주의와 동일시하는 것은 지나친 단순화라고 비판하며, 2008년에서 2009년 사이의 세계 경제위기와 아시아 경제위기(1997년)의 원인으로 비난받았던 전지구화에 대한 옹호적인 입장을 취했다.

Giddens(2000)는 전지구화는 때로 세계의 각기 다른 부분에서 지역의 문화적 정체성의 부흥이 일어나게 되는 원동력으로 작용함을 주장하며, 오늘날의 전지구화는 부분적인 서구화로 변했을 뿐이고, 점점 탈중심화되는 전지구화는 특정 국가집단의 통제 아래 놓이지 않는다는 것을 강조했다. Alan Bryman(2004)는 전지구화의 현상을 ‘디즈니화(Disneyization)’¹⁹⁾로 상징화하였는데, 이는 Ritzer(1993)가 주장한 맥도날드화의 개념과 매우 유사한 이론으로, 디즈니 테마 파크의 확산을 예로 들어 전지구화에 대해 논의했다. 두 개념 모두 소비와 관련된 이론이라는 것과 현대 사회에서 일어나는 변화의 과정이라는 공통점이 있지만, 맥도날드가 합리화(rationalization)와 포디즘(Fordism)과 관련한 문화의 균질화와 획일화 현상을 드러내는 개념인 반면, 디즈니화는 ‘다양성’과 ‘소비자 선택’에 초점을 두는 포스트-포디스트 세계(post-Fordist world)와 관련된다. ‘디즈니화’란 ‘미국 사회를 포함한 전 세계 국가에서 디즈니 테마 파크의 이론이 점차 지배적인 영향을 미치는 과정’을 의미하는데, 이는 소비자로 하여금 상품과 서비스를 구매하길 원하는 욕구를 최대화하기 위해 고안된 일련의 과정이다. 여기서 주지해야 할 점은 디즈니화는 맥도날드화와는 달리 서비스와 상품의 구별된 제공방식을 강조하는 메커니즘으로서, ‘다양성’과 ‘차이’를 장려하는 이론이라는 것이다. Bryman은 전지구화는 결국 글로벌과 로컬관의 상호관계 속에서 드러나는 세방화의 과정이라는 Robertson(1995)의 견해에 동의하며, 지역적 환경에 따라 전지구화가 다양한 형태로 받아들여짐으로써 그들의 문화로 재해석되어 나타난다고 보았

19) 디즈니화는 Disneyization과 Disneyfication의 두 가지로 구분되어 사용되는데, Disneyfication은 디즈니와 같이 됨으로써 문화가 균질화되고 단순화되는 것을 뜻하는 반면, Bryman의 Disneyization은 1955년 첫 테마파크를 개장한 디즈니와 관련한 이론들이 세계로 확산되는 것을 의미한다(Bryman, 2004, pp. 12-13).

다. 이처럼 디즈니화는 맥도날드화처럼 균질화의 관점에서 논의될 수 있고, 또한 지역의 여러 문화적 특성들을 수용하는 세방화 혹은 혼종화의 관점에서도 논의될 수 있다는 점에서 전지구화의 긍정적 관점과 부정적 관점을 모두 포함한다. 다만, 디즈니화 현상을 통해 Bryman이 강조하는 것은 디즈니 테마 파크를 효율적으로 경영하기 위한 ‘다섯 가지 원리’²⁰⁾다.

Thomas L. Friedman(2006)는 지구의 평면화가 모두 똑같이 포장된 도로와도 같은 문화 균질화를 초래할 가능성에 대해 언급하였지만, 그 이전에는 보지 못했던 정도의 다양성을 장려하는 잠재성도 함께 지니고 있음을 지적했다. 전 세계 많은 사람들은 그들의 문화적 자율성과 특수성을 보존하고 향상시키는 강력한 힘을 지니고 있으며, 이는 지역적으로 고유한 뉴스, 견해, 음악, 비디오, 사진, 소프트웨어, 백과사전 등 다양한 문화적 형태로 나타난다는 것이다. 이러한 현상은 ‘지역의 전지구화(the globalization of the local)’로 설명될 수 있는데, 전지구화가 지역으로 흡수되어 그것의 고유성을 퇴색시키는 것의 반대개념으로 지역의 고유한 문화가 전지구적으로 퍼지는 것을 뜻한다. 예를 들어, 글로벌 미디어가 아시아를 덮는 것이 아니라, 지역의 로컬 미디어가 전 세계로 확산되면서 중국인과 인도인을 포함해 세계적으로 분포된 아시아의 디아스포라에 의해 로컬 뉴스와 정보가 공유되면서 지역의 전지구화 현상이 나타나는 것이다. 결국 역설적으로 평평한 세계의 플랫폼이 어디에서나 지역의 문화를 지닐 수 있게 하고, 이를 세계의 모든 지역으로 퍼뜨리며 지역의 다양성을 존속시키고 번영시키는 결과를 가져오게 되었다. 이것을 가능토록 한 요인은 전지구화의 대표적인 특성으로 설명되는 시간과 공간의 압축, 지구촌 문화로 상호 연결된 글로벌 미디어 네트워크의 힘이다.

마지막으로 전지구화를 긍정적으로 바라보는 대표적인 학자는 Albrow(2014)로,

20) 디즈니 테마 파크의 다섯 가지 이론은 주제화(theming), 혼종 소비(hybrid consumption), 판촉(merchandising), 연행적 노동(performative labour), 그리고 통제와 감시(control and surveillance)로 구분된다. ‘주제화’란 TV, 영화, 컴퓨터 등으로 지속적으로 노출된 여흥의 형식들을 제공함으로써 그러한 환경 안에서 보다 큰 재미와 감동을 주는 것을 말하고, ‘혼종 소비’는 테마 파크 안에서 쇼핑, 음식, 호텔, 박물관, 동물원, 영화관, 스포츠, 카지노게임, 크루즈 등 여러 가지 다양한 소비형태가 발생할 수 있도록 숙식 및 여가활동이 집약되어 있는 것을 의미한다. ‘판촉’은 디즈니를 대표하는 특징적이고 친숙한 캐릭터들을 여러 가지 상품에 적용함으로써 대량 생산된 제품을 보다 특별하고 매력적으로 만드는 원리이고, ‘연행적 노동’은 피고용인들이 무대 위에서의 연극과도 같은 행위를 함으로써 테마 파크를 찾은 관객들의 기억에 오래 남을 수 있도록 하는 원리이다. 마지막 원리인 ‘통제와 감시’는 다른 4가지 원리를 보다 효율적으로 적용할 수 있도록 돕는다(Bryman, 2004).

그는 1980년대 초국적 기업이 전지구적 브랜드로 발전하기 위한 마케팅 전략과 깊숙이 관련되었기 때문에 많은 이들이 전지구화를 단일 시장의 확장이라는 관점에서 부정적으로 인식하지만, 문화는 일률적인 방식으로 묶이지 않기 때문에 모든 지역의 문화는 글로벌 문화가 될 수 있는 잠재적인 자율성을 지님을 강조했다. 문화는 지구의 모든 곳에서 발생하는 인류의 성취물로, ‘다양성’은 그것의 고유한 속성이며, 문화적 구성단위는 지속적으로 흐르고, 변화하고, 포개진다는 것이다.

이상으로 살펴 본 바와 같이, 전지구화로 인한 문화적 다양성이 촉진되고 있음이 더 많은 학자들에 의해 지지를 얻고 있다. 비록 동질화의 측면이 존재하지만 그것은 일시적이거나 부분적인 것으로서, 지역의 경계를 넘어 언제나 흐르는 문화의 속성과 이를 수용, 해석, 재생산, 발전시키는 방법과 과정은 개인, 사회, 국가, 민족마다 다양하게 드러나기 때문에 세계 문화의 스펙트럼은 앞으로 더욱 확장될 것으로 예상된다.

2. 무용 전지구화

가. 무용 전지구화의 이해

1) 무용 전지구화의 개념

흔히 ‘전지구화’는 ‘세계화’라는 개념과 혼용되는데, ‘세계화’는 개별국가의 개념이 약화되면서 세계적인 가치, 기준, 협력의 관행이 확산된다는 의미에서 ‘국제화’보다는 발전된 상의개념이지만, 이는 현대의 지구적 시·공간의 압착, 지구촌 문화의 등장에 대해서는 설명할 수 없는 불완전한 개념이라 할 수 있다(조명래, 1994). 한국 무용계의 경우, 2000년대 해외의 춤 단체들을 상시로 접할 수 있는 상황에 접어들면서 “해외에 적응하고 해외를 알아내는 국제화를 훌쩍 넘어 상호 간에 섞여 어울리고 자극하는 세계화 단계로 진입”(김영희 외, 2014, p. 521)한 것으로 평가되는데, 여기서 말하는 세계화의 정확한 학술적 개념은 전지구화를 의미한다. ‘무용의 세계화’는 무용예술이 지역이라는 한정적인 테두리에서 벗어나 세계적인 차원으로 확산되는 보다 일방향의 의미가 강하다면 ‘무용의 전지구화’는 지역에서 세계로, 또한 세계에서 지역으로의 상호 교차적인 교류를 통해 범지구적 차원에서 하나의 네트워크로 연결되는 현상이기 때문이다. 우리는 현재 세계화를 넘어 전지구화 시대에 살고 있으며, 무용예술의 영역에 있어서도 이러한 현상에 대한 올바른 개념 정립이 이루어질 필요가 있다.

전지구화에 대한 사회학 분야의 다양한 논의들은 무용 전지구화를 이해하는데 도움을 주며, 사회학자들에 의해 정의된 전지구화의 개념²¹⁾은 무용 전지구화의 개념 파악을 위한 이론적 바탕이 된다. 무용 전지구화에 대한 개념 정의에 있어 중요한 것은 로컬과 글로벌의 관계 속에서 세계의 춤을 바라보는 관점이다. 무용 전지구화는 지역의 춤을 해외에 진출시키고 알린다는 일방향의 흐름을 의미하는 ‘무용의 세계화’를 넘어서, 매스미디어를 기반으로 한 빠른 정보교류와 함께 수반되는 국제문화교류의 네트워크 속에서 한 지역 및 문화권에 속하는 춤이 어떻게 세계의 각 나라의 춤 예술에 영향을 미치는가에 대한 관계성을 그 핵심으

21) 본고 p. 10의 <표 1> 참조.

로 하는 개념이다. 여기에서 네트워크는 ‘독립적인 개인 혹은 단체가 특정 영역 내에서, 혹은 채널을 통하여 직접 정보를 소통하고, 교류하며, 필요에 따라서는 협력을 만들어내는 관계망’ (최석규, 2014, p. 134)을 의미한다. 결국, 무용 전지구화란, ‘전 세계 무용 예술의 흐름이 강화·확장되면서 각국의 춤들이 서로 영향을 미치고, 춤과 관련된 세계 예술의 국제교류가 활성화됨으로써 무용 영역이 (불균형하게나마) 서서히 지구적 차원의 네트워크로 연결되는 현상’ 으로 개념화할 수 있다.

2) 무용 전지구화에 내재된 local과 global의 관계성

전지구화를 뜻하는 영어의 globalization은 보통 세계화라고 해석되며, 한국춤의 세계화에 대해 논할 때 보통 우리의 춤이 세계에 널리 알려지고 확산되는 일방향의 흐름을 뜻하는 경우가 대부분이다. 하지만, 학문적인 관점에서 무용 전지구화는 사회학에서 설명되는 전지구화 이론(Robertson, 1992, 1995, 2012, 2104)을 바탕으로 로컬과 글로벌의 상호관계 속에서 해석되어야 할 필요성이 있다. Roland Robertson(1995)에 따르면 전지구화 담론과 관련해 일반적으로 퍼져 있는 ‘로컬은 글로벌이라는 경향에 대립하는 개념이고, 전지구화란 지역성을 짓밟는 과정이며, 지역성은 동질화된 세계에 대한 대립과 저항적 성질을 지닌다.’ 라는 양극화된 인식은 잘못된 것으로, 로컬과 글로벌은 대립적이고 저항적 관계가 아니라, 로컬은 필수적으로 글로벌 안에 포함되며, 전지구화는 지역성의 연결을 포함할 뿐만 아니라 전통의 창조, 즉 ‘지역성의 창조’ 를 포함한다. 다시 말해, 전지구화의 과정 안에서 이 두 가지 개념은 별개의 것이 아닌, 서로 불가분으로 연결되는 것으로, 무용 전지구화의 현상 또한 로컬과 글로벌의 연결된 관계성 속에서 특정 지역의 춤이 세계인들에 의해 ‘보편적으로 공유되는 현상(globalization)’ 과 함께 지역적 춤의 전통이 보다 강화되는 ‘지역화 현상(localization)’ , 그리고 로컬과 글로벌이 융합됨으로써 전통의 변형으로 새로운 춤이 창조되는 ‘세방화 현상(glocalization)’ 을 모두 포함하는 복합적이고도 다차원적 과정으로 이해되어야 한다.

세계 춤의 주류로서 존재하는 발레와 현대무용, 그리고 각국의 전통춤은 역사적으로 서로 영향을 받으며 변화해왔는데, 특히, 근대화를 거치며 각 나라의 춤

전통은 ‘진보’라는 문화적 조류에 따라 서구의 춤과 예술 양식으로부터 큰 영향을 받았다. 전통의 변화는 다른 미학적이고 예술적인 기준에 따라 특정한 예술 장르의 구조적 요소들이 변형되는 움직임으로, Ramón Santos(1999)는 20세기 중반에 시작된 예술가들에 의해서 이루어진 변화를 ‘근대화’, ‘여흥문화’, ‘상품화’, 그리고 ‘진보’의 네 가지 특성을 기반으로 설명했다. 춤에 있어서 전통적인 레퍼토리의 변형은 근대화로 인한 시간과 공간 개념의 변화에 영향을 받았고, 도시의 관객들은 현대적인 일상생활에서 이탈하기 위해 여흥과 레저를 통해 새로운 미학을 찾으려 노력하였으며, 이는 자본주의의 시장 중심적인 구조 안에서 춤의 상품화로 이어졌다. 또한 주로 전통적인 연행자들에 의해 행해진 오래되고 단순한 표현들은 보다 복잡하고 세련된 진보적인 예술형식으로 발전시키기 위해 변형되기 시작했다.

지역적 요소를 근거로 장르를 혼합하는 행위는 ‘혼성’이라는 특징으로 드러나며, 이러한 문화상호적인 공연은 협작, 학제 간 창작물, 현대화된 전통 뿐만 아니라, 전통적 요소를 사용한 현대적 작품을 아우른다. 세계와 소통하고 새로움을 만들어 낼 수 있다는 점에서 이러한 혼성적 작품은 관객들에게 보다 매력적이다. 문화상호주의적 공연은 현재 무용계 전반에서 활발하게 이루어지는 현상으로, 미국과 유럽 뿐 아니라 동남아시아에서도 많이 찾아볼 수 있다. 역사적으로 이어져 온 문화적 교류는 지역의 춤과 세계 춤의 상호관계를 강화시켰고, 각기 다른 춤들은 서로 영향을 미치며 발전되어 왔다. 시대와 지역, 그리고 춤 장르와 형식에 따라 정도의 차이는 있을 수 있지만, 세계의 춤은 점차 유기적으로 연결된 네트워크를 이루어가고 있다.

한국춤의 전지구화에 대해 연구한 김경은(2011)은 한국춤의 전지구화 양상을 서양의 춤을 받아들여 새롭게 창조하는 과정인 ‘안으로의 glocal’ 화와, 한국의 춤문화를 세계로 확산시키는 ‘밖으로의 global화’ 양상으로 구분하였는데, 이 연구가 강조하는 점은 무용 전지구화 현상이 타 문화를 수용하는 과정과 지역의 문화가 외부로 확산되는 과정이 다차원적이고 동시에 진행되고 있다는 점이다. 그녀는 ‘신무용’²²⁾과 ‘한국창작춤’²³⁾을 한국춤의 전통적 기반 위에 서양춤

22) 신무용은 20세기 초, 서구의 춤 스타일에 영향을 받아 새롭게 창조된 춤 형식으로, 이는 식민지 기간 동안 서구의 근대 미학을 받아들여 한국 전통춤의 움직임과 테마를 결합하여 창조되었다. 신무용을 이끈 가장 대표적 무용수는 최승희로, 그녀는 한국 전통춤만 아니라 Baku의 모던댄스를 결합하여 새로운 춤을 만들었다(Choi, 1995, pp. 86-87).

이 접목되어 탄생된 ‘안으로의 glocal화’로, 이렇게 지역 안에서 재창조된 신무용과 한국창작춤이 다시 세계로 확산되는 움직임을 ‘밖으로의 global화’로 해석하였다. 결국, 무용 전지구화에 대한 올바른 이해는 다차원적이고 동시에 일어나는 춤문화의 상호교류와 그로 인한 다양한 변화의 양상들을 local과 global의 관계성 속에서 바라볼 때 가능하다.

나. 무용 전지구화의 역사

오늘날 춤영역에서의 교류와 대화는 지역과 지역, 국가와 국가 간 뿐만 아니라, 집단 이주자, 식민지 사회의 구성원, 다문화 사회의 구성원, 국제결혼 가정의 아이들, 피난자, 망명자 등의 사회적 맥락에 따라 2개 혹은 보다 많은 문화를 공유하는 개인 예술가들에 의해 광범위하게 이루어지고 있다(Rogis, 2005, p. 344). 각국의 개별 무용수와 안무가들에 의해 춤의 테크닉은 지속적으로 개발되고 변화되는 양상을 보이고 있고, 또한 공통적인 요소를 지님과 동시에 개별적이고 지역적인 요소들이 결합되고 혼종 되어 제3의 문화로 거듭나는 세방화의 특성 또한 나타나고 있다. 각기 다른 춤의 장르가 서로 영향을 미치면서 춤의 양식이 혼합되고, 이로 인해 새로운 형식의 춤이 탄생되는 일련의 과정은 무용 전지구화 현상으로 이해될 수 있다. 세계의 여러 춤의 양식들은 각기 다른 역사의 과정에 따라 변화·발전되어 왔으며, 무용 전지구화 현상 또한 각 장르마다 그 양상을 달리한다.

한국의 춤예술과 문화의 모습은 점차 ‘다원화(多元化), 다층화(多層化)’ 되어가고 있고(김태원, 2015, p. 98), 이는 비단 한국이라는 지역에 국한되는 이야기는

23) 한국창작춤이라는 용어가 한국 무용계 내에서 공식화 혹은 통념화된 시기는 80년대 후반으로(성기숙, 1998, p. 84), 평론가 김태원(1991, 1997)은 고유명사로 창작춤이란 한국 전통춤에 기반을 두고 새롭게 만들어진 춤이며, 신무용 또한 현대춤의 형식이나 표현미를 전통춤에 접합시켜 춤의 속도감, 스릴감, 내적 표현성을 증가시켰다는 점에서 창작춤이라 할 수 있으나, 춤의 소재, 주제, 구조와 길이, 움직임의 특질, 근접한 춤예술장르 등에서 70년대 이후 태동된 창작춤은 신무용과 구별된다(신무용과 한국창작춤의 비교는 본고 p. 142의 <표 11> 참조)고 설명하며, 이를 ‘한국창작춤’이라 개념화했다. 또한 김태원(2015)은 일본춤, 캄보디아춤, 오스트레일리아춤 등과 같이 각 나라의 이름이 붙는 춤은 통상적으로 민속춤, 민족춤, 전통춤을 의미하며, 서양 무용계에서 이러한 춤 장르는 오늘날의 예술춤으로 취급되지 않는다는 것을 지적했다. 하지만, 한국창작춤의 경우는 특이한 발전 양식을 지니는 예술성을 지닌 한국만의 독자적인 창작춤이라 바라보았다(2011, pp. 98-99).

아니다. 세계 춤의 발전과 변화는 시·공간의 응축으로 인한 전지구적인 문화 교류의 강화, 이로 인한 각국의 춤예술의 상호교류의 강화에 기인한다. 전 세계 예술가들의 춤에 대한 인식과 관점은 점차 지구적 차원으로 확장되고 있고, 세계의 춤예술은 지구적 차원에서 영향을 받으며 발전하고 있다.

유럽에서 시작된 발레가 미국으로 전해지면서 미국 발레가 성장했고, 이후 미국 발레가 다시 유럽으로 역수입되면서 유럽 발레의 성장과 발전에 영향을 미쳤다. 전통적 움직임과 표현에서 탈피한 새로운 춤 양식인 현대무용이 미국과 독일을 중심으로 생겨났고, 현대무용의 영향으로 발레의 표현법은 더욱 풍부(Anderson, 1986)해졌다. 현대무용과 발레의 상호 발전적인 관계는 춤의 국제교류 및 근대화로 인한 것으로, 이 과정에서 주목해야 할 것은 발레와 현대무용이 단순히 서구적인 관념에 의해서 발전된 것이 아니라, 동양적 문화와 예술 간의 끊임없는 교섭에 의한 것이라는 점이다. 영국 춤 역사가 및 비평가인 Rernau Hall은 ‘20세기의 발레와 현대무용에 있어서 가장 큰 발전 중 하나는 인도 춤의 영향을 받은 것’이라고 주장한 바 있다(Menon, 2005, p. 38).

현대적 안무기법으로 전 세계에 확산된 접촉즉흥(contact improvisation)은 1970년대에 Steve Paxton에 의해 고안된 테크닉으로, 사회적으로 터부시 되었던 신체적 접촉을 통해 타인과의 조화를 이루어 즉흥적으로 반응하는 움직임을 통해 개인만의 새롭고 자유로운, 그리고 유일한 동작을 창출해내는 기법이다. 타인의 움직임에 반응하는 개인의 인지와 사고는 자아의 내부, 정신과 감각에 집중됨으로써 즉흥적인 움직임이 발생하게 되는데(Steve Paxton, 1972, p. 133), 이와 같은 움직임 창출 방법은 신체와 정신을 하나의 연결된 전체로 보고, 몸짓에 있어서 인간의 정신적인 부분을 강조하는 동양적 사고와 맞닿아 있음을 알 수 있다. 실제 창시자 Paxton은 신체 내부와 외부의 에너지, 즉 기(氣)의 흐름에 주목하며, 동양사상과 무술 특히 일본의 합기도 ‘아이키도(Aikido)’를 통해 중력의 힘에 상응하는 신체에 대해 연구함으로써 원(圓), 유(柔), 화(和)의 원리를 적용한 접촉즉흥을 고안해냈다(윤미정, 2005). 이외에도 동양적 요소를 서구의 춤 양식에 결합한 예술가들은 현대무용의 선구자 Ruth Saint Denis와 그의 제자였던 Martha Graham, 그리고 포스트모던댄스라는 새로운 춤 사조를 탄생시킨 Merce Cunningham 등이 대표적이다.

그동안 한국 무용계의 기반을 형성하는데 도움이 되었던 장르의 삼분법적인

구분(한국무용, 발레, 현대무용)은 예술가들을 그 범주 안에 가둠으로써 무용계 발전의 저해 요인으로 작용한다는 지적(장광렬, 2014, pp. 564-565)에 따라, 이제는 전통(classic 혹은 traditional)과 현대(contemporary)라는 두 가지로 장르, 혹은 발레까지 세 가지 장르로 춤 예술을 구분하는 것이 바람직하다는 관점(김경애, 2001, p. 417; 장광렬, 2014, p. 568)이 점차 확산되고 있다. 이러한 장르에 관한 논쟁과는 별개로 본고에서는 무용 전지구화라는 현상 안에서 각 춤의 장르²⁴⁾가 역사적으로 어떻게 발전·변화되었는지에 대한 개념적인 이해를 돕기 위해 한국무용, 발레, 현대무용으로 구분하여 살펴보고자 한다.

1) 한국춤 전지구화²⁵⁾의 역사

한국에 서구의 춤과 문화가 본격적으로 도입된 1900년대 초 이후, 한국의 춤은 많은 변화를 겪게 된다. 조선이 세계사의 흐름에 편입되면서 이전의 중화(中華) 중심적인 사고는 점차 서구 지향적 사고로 변화하였으며, 이는 춤문화에도 큰 영향을 미쳤다. 춤의 공간, 교육제도, 유통방식, 춤꾼의 존재방식 등이 달라지면서 새로운 춤들이 만들어지기 시작하였는데, 한국 근대춤의 시작으로 평가되는 이 시기에는 서구식 극장이 들어서고, 세계를 향한 인식이 점차 확대되면서 춤의 개량이 요구되었으며, 극장을 중심으로 춤의 유통이 활발해졌다(김영희 외, 2014, pp. 279-283; 성기숙, 1998, pp. 88-89).

Van Zile(2001)은 세계와의 다양한 문화적 교류로 말미암아 한국춤 영역에 나타난 주요한 변화들에 대해 논의하였는데, 일부 무용가들이 한국 전통 유산을 새로운 창작을 위한 자료로 이용함으로써 권변 혹은 재인청에서 전통적으로 이어

24) 김태원(2011)은 한국춤 계열의 창작춤의 발전 양상을 중심으로, 한국의 예술춤을 전통춤/발레/현대춤의 세 가지나, 전통춤/창작춤/발레/현대춤의 네 가지 장르로 나누거나, 혹은 학자에 따라서 한국무용/발레/현대춤으로 구분될 수 있다고 설명했다(p. 99). 장광렬(2014)의 경우, 한국창작춤이라는 용어가 태동하던 시기와 현대의 한국 무용계의 상황은 큰 차이를 보이기 때문에(pp. 561-562), 이 춤의 개념을 컨템포러리 댄스 안에 포함시킴으로써 한국의 예술춤을 전통춤, 발레, 컨템포러리 댄스의 세 가지로 전환해야 한다고 주장했다(p. 568).

25) 본고에서 의미하는 무용의 전지구화는 지역의 춤이 세계로 확산되는 것만을 의미하는 것이 아닌, 세계의 다양한 춤들이 영향을 주고받고 서서히 전체의 네트워크를 갖게 되는 사회문화적 현상을 뜻하므로, 한국춤의 세계화라는 일방적 확산의 의미와는 다른 개념이다.

저 온 춤이 아닌 변형이 가미된 춤들을 추기 시작하였다고 설명했다. 그녀는 이를 ‘파생된 춤(derived dances)’²⁶⁾(p. 15)이라 부르며, 발레와 모던댄스, 서구의 극장 무대(proscenium-arch stage), 극장용 오락(theatrical entertainment)의 맥락 등이 새로운 한국춤의 등장에 주요한 영향을 미쳤다고 논의했다.

20세기 초, 새로운 공연예술을 바라는 문화적 욕구가 사회전반에 팽배해지며 기생 또한 새로운 시대적 문화 조류를 따라야 했다. 이에 전통춤을 무대화하거나, 조선춤을 개작하기도 하고, 새로운 춤도 창작²⁷⁾했다. 외국의 무대예술을 참조하여 전통춤을 새롭게 연출하기도 하였는데, 1908년 광무대의 기획 공연이 그 예이다(김영희 외, 2014, pp. 298-299, 320). 그 중 새로 만들어진 <지구무(地球舞)>라는 작품은 개항 이후 새롭게 인식한 ‘지구’라는 세계를 표현한 춤으로(김영희 외, 2014, p. 300), 이처럼 세계를 염두에 두고 작품을 만들었다는 것은 한국춤이 세계라는 보다 확장된 공간 안에서 인지되었다는 것을 반증한다. 또한 <전기춤(電氣舞)>의 경우, 미국 무용가 로이 풀러(Loie Fuller)의 춤이 일본을 통해 한국 무용가들에게 영향을 미쳐 만들어진 작품으로 무용 전지구화의 일례라 볼 수 있다. 결국, 1900년대 초 한국의 춤계는 전지구적 춤의 시대로 진입하고 있었음을 알 수 있다. 지역적 테두리 안에 국한되었던 한국의 춤은 소통과 교류의 영역을 넓힘으로써 한국춤 전지구화의 발판을 마련할 수 있게 되었고, 전통적 특징에서 벗어나 춤의 근대화²⁸⁾가 이루어졌다. 고금(古今)이라는 ‘시간’의 개념 위에 ‘공간’의 개념이 더해지면서 근대성의 보급은 용이해졌고, 이는 춤의 전지구화를 가능케 하는 주요한 배경이 되었다.

근대화의 흐름 속에서 수입된 서양춤의 영향으로 새로운 형태의 춤문화가 형성되었는데(김영희, 2014, p. 359), 이러한 변화의 역사적 배경은 크게 1910년부터 1945년까지 일본의 문화 말살 정책, 궁중이 사라지면서 등장한 서구식 극장, 국

26) Van Zile(2001)이 주장하는 ‘파생된 춤’이란 서구식 무대양식에 맞게 재구성된 춤들(한성준에 의해 집대성된 살풀이, 승무, 태평무 등의 여러 전통춤들 포함)과 신무용, 한국창작춤 등을 아우른다.

27) 1908년 광무대에서 <전기광무>라고 소개된 <전기춤>은 나비춤 의상과 같은 큰 소매에 여러 가지 색의 조명을 비추어 시각적 효과를 낸 춤으로, 새롭고 흥미로운 볼거리를 찾는 대중의 요구에 부응한 작품이다(김영희 외, 2014, pp. 322-323). 큰 소매를 사용했다는 것과 그 위에 조명 효과를 이용해 다양한 색을 연출했다는 점을 미루어 보아, 이 작품은 미국 무용가이자 안무가인 Loie Fuller가 나선형으로 길게 늘어진 형태의 스커트 위에 다양한 색상의 조명을 입혀 만든 <Serpentine Dance>(1891년 초연, 1896년 영화로 제작)로부터 영향을 받은 것으로 보인다.

28) 근대화와 전지구화의 개념적 차이는 본문 pp. 13-14 참조.

외로부터 유입된 다양한 스타일의 춤들과의 점진적인 접촉 증가 등의 세 가지로 꼽을 수 있다(Van Zile, 2001). 일본의 강압적 통치 하에 놓이면서 한국의 춤예술은 일본의 영향을 받게 되었는데, 대한제국이 끝날 무렵 이미 궁중무는 일제의 감독 하에 축소·왜곡되었으며, 근대화의 흐름 속에서 기생들의 춤 환경 또한 변화했다. 20세기의 근대화 물결은 1900년대 초반 외국 춤 유입의 배경이 되었고, 이러한 사회·역사적 변화는 한국춤 전지구화의 움직임을 일으키게 한 발단이 된다(김경은, 2011, pp. 31-32). 시대의 조류에 적응하고자 전통춤 또한 극장을 중심으로 한 새로운 유통방식을 시도하였지만, 일제강점기 시기 활발히 수입된 서양 공연예술이 인기를 얻으면서 전통춤들은 정착하지 못했다(김영희 외, 2014, p. 302).

극장을 통한 새로운 서양의 춤예술이 한국에 본격적으로 도입된 계기는 1926년 경성 공화당에서 열린 이시이 바쿠의 공연으로, 이는 ‘신무용’의 기점으로 평가된다. 한국의 춤문화에 막대한 영향을 끼친 이시이 바쿠는 발레, 모던댄스, 리드믹 등의 영향을 받으며 서양춤과 일본인의 몸짓을 결합해 신무용(shin buyo, new dance)이라 불리는 새로운 춤 형식을 창조했는데, 이는 한국과 대만 등 일본의 식민지 국가들의 근대춤 발전에 큰 영향을 미쳤다(Chao, 2005, pp. 310-131). 그로부터 춤을 배운 한국의 최승희, 조택원은 일본화된 서구의 춤 기법과 한성준에게서 배운 전통춤 기법을 접목시켜 새로운 춤 형식인 한국의 ‘신무용’을 만들었고(김경은, 2011, pp. 32-34), 이후 한국의 근대춤²⁹⁾을 이끄는 선구자로 주목받게 되었다.

서양춤에 영향을 받은 일본의 이시이 바쿠, 그리고 그에게서 춤을 배운 한국의 최승희와 조택원, 이들에 의한 신무용의 확산 과정을 무용 전지구화라는 거시적인 관점에서 살펴보면, 서양의 발레와 모던댄스가 세계로 확산되는 과정에서 일본이 이를 먼저 수용했고, 한국은 20세기 초반 일본을 통해 간접적으로 이를 접하게 되면서, 다시 이것이 한국의 전통춤과 결합하는 로컬과 글로벌 춤의 결합인 세방화 과정을 통해 신무용이라는 새로운 춤이 생겨난 것이다. 이는 한국의 신무용을 유럽에서 탄생된 서양춤이 동양으로 이식되는 전지구화 과정 속에서 생긴 역사적 산물이라 보는 성기숙(2007)의 관점을 뒷받침 한다.

29) 한국 근대춤의 기점은 기생들이 처음으로 서양식 극장무대에서 공연한 1902년 험물사의 ‘소춘대유희’라고 꼽히는데, 그 이유는 불특정 일반을 상대로 흥행했고 처음으로 자본주의적 유통방식 체계에 따라 춤이 추어졌기 때문이다(김영희 외, 2014, p. 283).

신무용을 확산시킨 최승희는 춤에 대한 글로벌 인식이 확고했던 무용가로, 세계의 모든 춤들이 각기 다른 특색을 지니고 있지만 이들은 따로 있는 춤이 아닌 ‘하나로 통합된 세계성’을 담고 있다고 생각했다. 한국춤을 추는 무용가들의 의무는 ‘세계에서 으뜸가는 새로운 동양 예술을 창조하는 것’이라 강조하며, 한국의 춤을 통해 ‘새로운 세계의 무용사’를 이룰 수 있기를 희망했다(정병호, 1995: 194-195). 그녀는 유럽, 미국, 중남미를 중심으로 1938년부터 40년까지 순회공연을 하며 ‘세계적 무희’라는 찬사를 받으며 세계의 예술가들이 조선의 춤에 관심을 가지도록³⁰⁾ 만들었고(정병호, 1995, pp. 130-187, 192), 한국 뿐 아니라 일본, 대만, 중국의 예술계에도 큰 영향을 미쳤다(강준식, 2012, p. 177; 정병호, 1995, pp. 301-304), 특히 중국 가무극을 독자적인 춤 예술로 정리하는데 일조하며 중국 희극 무용의 변화와 발전의 기초를 세웠고, 1955년부터 독자적 형식을 갖춘 중국의 고전 무용이 형성되는데 큰 역할을 했다(정병호, 1995, pp. 301-304).

1900년대 초 이래 서양춤이 한국에 일방적으로 유입되었다면, 최승희의 해외 공연으로 인해 한국의 춤은 비로소 세계에 알려지게 되었다. 당시 한민족의 자부심이자 긍지로 여겨진 최승희는 한국춤의 아름다움을 외국인들에게 알리고, 조선의 춤을 세계무대로 진출시켰다. 개인 무용가가 일궈낸 성과로는 믿어지지 않을 만큼 엄청난 흥행을 이루었고, 세계의 많은 예술 애호가들에게 영감을 주었다. 세계를 무대로 펼친 최승희의 예술 활동은 한국춤 전지구화의 일면으로 해석될

30) 최승희의 춤을 본 피카소는 객석에서 연필로 스케치한 그녀의 모습을 공연 후 선물하기도 하였고, 벨기의 유력지 뿐 아니라 파리의 여러 신문에서는 세계적인 예술가로서의 그녀의 춤을 격찬했다고 한다(강준식, 2012, pp. 227, 230, 235). 최승희는 해외에 ‘Sai Shoki’라는 이름으로 소개되었고, 그녀의 명성은 남편 안막의 지원과 노력에 의해 이루어졌는데, 그는 공연 팸플릿에 ‘조선의 무희(Korean Dancer)(1934년)’, ‘조선의 일류 무희(Korea’s Foremost Dancer)(1935년)’, ‘저명한 조선 무희(Noted Korean Dancer)(1936년)’, ‘세계의 무희(World’s Dancer)(1937년)’ 그리고 ‘세계 제일의 무용수(One of The World’s Greatest Dancers)(1941년)’라는 영문 수식어로 소개함으로써 동양이 낳은 세계적 무희로서 그녀의 입지를 굳히도록 하였다(강준식, 2012, p. 237). 그녀는 1938년 샌프란시스코를 시작으로, 로스앤젤레스, 뉴욕 등 미국 공연을 마친 후, 유럽으로 건너 가 프랑스 파리에서 ‘조선 무희’로서 조선무용의 신비를 알리며 센세이션을 일으켰고, 이후 벨기에 브뤼셀, 프랑스 칸, 마르세유, 그리고 스위스 제네바, 로잔, 이탈리아 밀라노, 리펜체, 로마, 그리고 독일, 네덜란드 등에서 공연을 가졌고, 1939년 브뤼셀의 제2회 세계무용콩쿠르대회에서 심사위원으로 위촉되며 당시 세계 무용계를 이끌던 예술가들과 함께 세계적인 무용가로 인정받았다. 1939년과 1940년의 미국공연(뉴욕, 시카고, 로스앤젤레스, 샌프란시스코 등), 1940년 중남미 순회공연(브라질, 아르헨티나, 칠레, 페루, 콜롬비아, 파나마, 멕시코 등), 1942년 중국과 일본공연, 1943년 중국 상하이 공연 등 지속적인 해외 공연을 통해 한국춤을 세계에 알렸다(강준식, 2012, pp. 205-235, 246-253, 281-311; 김경애 외, 2001, pp. 399-400; 정병호, 1995, pp. 137-163, 167-179, 183).

수 있으며, 세계 여러 나라에 한국의 춤과 몸짓을 최초로 알리고 확산시켰다는 점에서 그 의의가 크다.

20세기 후반은 모던에서 포스트모던으로, 노동산업에서 지식산업으로, 국가단위의 가치관에서 탈국가적 세계화(전지구화)의 가치관으로 모든 것들이 변화·이행되는 움직임을 보였는데, 특히 1980년대 이러한 모습이 보다 가속화되면서 선명해졌다(김태원, 2004a, p. 81). 전지구화의 특징 중 하나인 예술 간의 혼성적인 경향은 1980년대 말부터 서서히 나타나기 시작하였는데, 이러한 현상과 함께 오랫동안 한국의 춤을 구분 지었던 삼분법(한국무용, 현대무용, 발레) 체제가 흔들리기 시작했다. 보통 현대 무용은 외국에서 유입된 춤으로, 한국 무용은 전통무용을 비롯하여 신무용과 한국창작춤까지를 통칭하는 것으로 여겨졌는데, 한국무용 계열의 창작춤에서 점차 현대무용과 유사한 실험적이고 동시대성을 표방하는 작품들이 시도되면서 장르 간 해체 현상은 심화되었고, 용어 사용에 대한 혼란³¹⁾ 또한 야기되었다. 이러한 상황에서 1990년대 초에는 한국무용과 현대무용 계열의 창작물이 서로 근접하는 경향이 더욱 두드러졌고, 이는 한국무용의 현대화와 현대무용의 한국화의 두 가지 양상으로 표면화되었다(김경애 외, 2001, pp. 388-389).

21세기 한국이 정보화 사회로 진입하면서 문화적인 교차·접합·혼종 현상은 확산되었고(김영희 외, 2014, p. 487), 국내의 무용계 또한 이러한 사회·문화적 분위기를 따르게 되었다. 세계의 춤 경향에 발맞추어 나가기 위한 움직임이 보다 활발히 이루어졌다. 점차 공연시장이 확대되었고, 미디어아트가 발달하면서 미디

31) 한국창작춤 장르를 해외에 소개할 때 혼란이 야기되고, 명확한 개념 전달을 위해 부연 설명을 추가적으로 해야 한다는 점과 전통무용과는 구별되는 창작춤의 경우 비단 한국무용 뿐 아니라 무대예술로서 창작되는 현 시대의 모든 춤예술을 포괄하기 때문에 한국무용 계열의 창작춤 뿐이 아니라 발레 및 현대무용 계열의 창작춤 까지도 광의적 개념의 한국창작춤이라고 칭할 수 있다는 점 등이 한국창작춤이라는 용어 사용에 있어서 주요한 문제점으로 지적되어 왔다. 이에 대해 그동안 한국창작춤으로 구분되었던 춤은 컨템포러리 댄스 영역으로 분류되어야 한다는 관점이 제시되고 있다. 장광렬(2014)은 '한국창작춤'이라는 카테고리 지나치게 함몰되는 것은 한국춤의 해외무대 진출, 실험의 폭을 넓히는 작업, 춤의 표현영역 확장에 부정적인 영향을 미친다는 점에서 이 용어 대신 '컨템포러리 댄스'라는 보편적인 용어 사용을 주장했다(pp. 478-488). 또한 '현대무용=외국무용'이라는 등식은 배제되어야 하고, 우리의 춤(한국춤)도 현대무용일 수 있고, 오늘의 춤, 우리(현) 시대의 춤이 될 수 있다는 점(이순열, 2012, pp. 224-227, 247)에서 현대무용이라는 용어 사용에 대한 문제점 또한 지적된 바 있다. 한편, 성기숙(1998)은 서양적 춤창작론이 도입된 신무용기부터 현재까지 지속되고 있는 한국무용, 발레, 현대무용을 모두 포괄하는 한국의 춤에 대해 논의하기 위해 한국창작춤을 광의적 의미로 사용(pp. 125-149)했다.

어 매체를 적용한 혼성작업이 이루어지기 시작하였으며, 장르 간 크로스오버를 통해 융·복합 프로젝트가 점차 늘어나고 있다.

한국춤 계열의 창작춤의 경우, 절충 및 혼성적 경향을 나타내면서 움직임과 무대구성의 측면에서 기존 미학을 넘어서려는 시도가 이루어지고 있는데(김영희 외, 2014, p. 497), 국립무용단의 <소울, 해바라기>(2006 초연), <단>(2012 초연), <목향>(2013 초연) 등은 한국적 컨템포러리 댄스의 가능성을 보여주는 대표적인 작품들이라 할 수 있다. 국립무용단은 설립 이후 최초로 해외 안무가와 협업을 시도하며, <회오리>(VORTEX)(2014 초연)와 <시간의 나이>(2016)를 발표했다. 이러한 시도는 동시대의 춤을 표방하는 국제 춤 시장의 동향을 반영한 것으로, 이러한 노력은 국내의 많은 예술가들에 의해서 다양화될 것으로 보인다.

세계무용사적 관점에서 한국춤의 전지구화는 1900년대 초 서양춤이 한국에 유입되면서 서서히 시작되었고, 1926년 이시이 바쿠에 의해 서양 무용이 국내에 소개되면서 로컬과 글로벌 춤의 결합으로 ‘신무용’이 탄생하게 되었다. 한국춤 전지구화의 움직임은 1926년 이후의 신무용, 1970년대 중반 이후 ‘한국창작춤’을 탄생시켰고, 끊임없는 로컬과 글로벌 간의 상호교류 속에서 세방화 과정을 거치며 오늘에까지 이어지고 있다.

2) 발레 전지구화의 역사

발레는 이탈리아에서 생겨나 프랑스에서 성장하고, 러시아로 옮겨가 개화되었다가 Serge Diaghilev와 Ballet Russe에 의해 세계화된 춤이다(이순열, 2012, p. 256). 역사적으로 발레의 중심지는 지속적으로 이동했고, 로컬과 글로벌의 영향 관계 속에서 성장·발전했다. 발레의 이동 경로를 살펴보면, 1533년 이탈리아의 Catherine de Medici가 Henry II와 결혼하면서 프랑스로 오게 되었고, 이 과정에서 이탈리아의 발레가 프랑스에 유입되었다. 이후 프랑스 발레는 눈부시게 성장했고, 프랑스 출신의 Petipa가 1847년 러시아 St. Petersburg로 초청받으면서 러시아 발레는 세계 최고 수준으로 도약할 수 있는 기회를 맞게 되었다. 1909년 설립된 Ballet Russes를 필두로 부흥된 러시아 발레는 프랑스 황실 발레를 재부흥 시키는데 큰 역할(Lieven, 1936)을 했고, 러시아 발레는 다시 프랑스로 역수입된다.

1차 세계대전과 러시아 혁명 이후인 20세기 초, Balanchine을 비롯해 많은 러

시아 무용수들이 미국으로 이주하면서 미국의 발레는 발전하기 시작했다. 미국 발레의 발전에 크게 기여한 인물은 Ballet Russes에서 활동했던 러시아 출신의 Fokine으로, 미국으로 이주하여 1920년대와 30년대 뉴욕에서 활동했다. 영국 출신 안무가들에 의해서도 미국 발레는 성장하였는데, 그 중 주요한 인물은 Antony Tudor로, 영국에서 뉴욕으로 건너 와 발레의 영역을 확장시키는데 일조했다 (Anderson, 1986). 미국 발레가 독일로 옮겨지는데 큰 역할을 한 인물은 William Forsythe로, 그가 독일의 Frankfurt Ballet 감독을 하는 동안 독일 발레가 성장했다.

프랑스와 러시아가 이어온 황실발레의 전통적 움직임은 이은 나라는 쿠바로, 쿠바 발레는 발레의 전지구화 현상을 잘 드러낸다. 유럽과 미국의 춤 평론가들은 초기 쿠바 발레에 대해 부정적인 인식을 가지고 있었는데, 쿠바인들이 발레를 추기에 적당한 체형이 아니며 발레에 대해서 잘 모를 것이라는 편견 때문이었다. 하지만 쿠바 출신 무용학자 Lester Tomé은 지난 몇 십년 동안 세계 발레는 변화하였고, 발레가 유럽인과 유럽계 미국인들만을 위한 예술이라는 생각은 시대착오적인 생각이며, 발레의 전지구화로 인해 이제는 뉴욕과 런던 등의 대도시 춤 단체에 미국인, 러시아인들을 비롯한 아시아인과 라틴 아메리카인들이 함께 춤추고 있다고 설명했다(Goldscheider, January 15, 2014).

아시아에서 발레를 제일 빨리 소개받은 나라는 일본으로, 러시아 혁명 이후 많은 사람들이 시베리아와 중국을 통해 일본으로 탈출하였고, 이것이 일본의 문화적 교류에 있어 중요한 계기가 되었다(Solomon & Solomon, 1995, p. 187). 한국에 레퍼토리를 지닌 발레가 소개된 것은 1931년이지만, 본격적인 발레가 수입된 시기는 해방 이후이다(김영희 외, 2014, pp. 338-339). 초기의 한국 발레는 일본에서 유학한 무용가들에 의한 것이었지만, 한국 발레가 괄목할만한 수준으로 도약한 시점은 러시아와의 직접적인 교류가 시작된 1990년대 초부터다. 1990년대 중반부터는 국제발레경연대회 입상자들과 해외직업발레단에 입단하는 한국 무용수가 증가하면서 한국 발레는 국제적인 수준으로 성장하기 시작했다(김경애 외 2001, p. 274).

중국 발레의 경우를 살펴보면, 발레가 공식적으로 중국에 전해진 것은 1950년대로, 이는 일본과 한국을 비롯해 다른 동아시아 국가에 비해 다소 늦은 편이다. 러시아 소비에트 연방의 Big Brother에 의한 사회주의 진영에 의해서 발레가 소개되었고, 1954년에 설립된 최초의 공식 무용 학교인 Beijing Dance School에 의

해 중국의 발레 교육이 보다 체계화되었다. 주요 프로그램에는 중국 전통춤과 함께 베이징 오페라인 Kunqu Opera 그리고 다른 전통적인 중국 오페라가 포함되어 있었으며, ‘발레부’가 만들어져 발레에 대한 교육이 집중적으로 이루어졌다(Ou, 1995, p. 29). 이후 중국에 유입된 러시아 발레는 문화의 융합 과정을 거치며 중국 고유의 댄스 드라마를 발전시키는데 영향을 미친다(Sutton, 1995, p. 199).

이외 다른 아시아 지역에 발레가 전해진 시기를 살펴보면, 인도네시아에 발레가 유입된 시기는 중국과 비슷한 1950년대로, 네델란드의 무용 교육자들에 의해 서였으며(Solomon & Solomon, 1995, p. 165), 중국과 인도네시아와 마찬가지로 말레이시아에 발레가 전해진 시기도 1950년대이다(Gonzales, 2011, p. 94). 이처럼 국가 마다 정도의 차이는 있지만 아시아에 발레가 확산된 시기는 1920년대에서 1950년대로, 그 중심에는 러시아 발레가 있었음을 알 수 있다.

3) 현대무용 전지구화의 역사

상호 문화적 혼합과 변혁의 과정을 수반해 온 현대무용은 초기에 Martha Graham, Isadora Duncan, Vaslav Nijinsky, Pavlova, Michel Fokine, Mary Wigman, La Meri 등에 의해 성장했다. 초기 현대무용의 발전은 1900년대 초 Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis 그리고 Ted Shawn 등 대부분 미국인의 주도 하에 시작되었지만, 유럽 지역에서도 발전하였다. 현대무용의 전지구적 확산은 유럽, 미국, 그리고 아시아의 국제적 관계에 의해 촉진되었는데, 대만과 한국의 경우 모두 일본의 식민지 지배 기간 동안 일본의 무용가 Baku를 통해 유럽의 현대무용을 소개받았고, 2차 세계대전 후 일본의 통치에서 벗어난 한국과 대만은 미국을 통해 현대무용을 다시 받아들이는 양상을 보였다(Rogis, 2005, p. 337).

현대무용의 발전에 있어 주목해야할 점은 동양적 문화와의 지속적인 접촉과 결합이다. 현대무용의 대표적 기술인 ‘그라함 테크닉(Graham technique)’의 주요한 요소들은 요가, 플로러 컨택트(floor contact), 무드라(Mudra)³², 명상 등 인도 문화의 영향에 의한 것이었고, 이는 비자기(non-self)를 표현함에 있어 몸의 중요성을 새롭게 재해석하는데 큰 역할을 하였으며, 이러한 새로운 표현 방식은

32) 인도의 전통춤으로 섬세한 손짓을 그 특징으로 한다.

현대무용의 기본적 메소드가 되었다(Menon, 2005, pp. 38-39).

Mark Wheer(1986)에 의하면, 20세기에 들어 동양 문화에 대한 서양인들의 관심이 더욱 증가하면서 자기 인지(self-awareness), 전체, 통합을 중시하는 동양 사상은 현대무용의 성장과 발전에 큰 영향을 미쳤는데, 그 영향을 직접적으로 드러낸 예술가는 Ruth St. Denis로, 그녀는 보다 깊은 차원에서 고대 이집트, 인도 등을 비롯한 동양의 춤예술, 의상, 그리고 건축적 스타일을 자신의 작품에 나타내었고, 제자들에게 동양의 춤을 가르치며 미국에 오리엔탈리즘을 확산시키는데 중요한 역할을 했다. Denis가 동양 문화를 형식적이고 표면적인 측면에서 차용했다면, 1930년대에 동양적 요소를 무용 테크닉에 실질적으로 결합시킨 예술가는 그녀의 제자 Martha Graham으로, 이는 1930년대에 가시화되었다고 한다. 그녀는 인도, 발리, 일본의 춤들과 동양 사상을 바탕으로 신체 내부에서 바깥으로 흐르는 호흡의 에너지를 이용한 긴장-이완(contraction-release) 기법, 중력을 중시하는 낙하와 회복(falls and recoveries) 기법, 그리고 요가와 선(禪)불교 수행법의 자세와 같이 바닥에서 다리를 교차하고 앉아 골반을 이용하는 워업(warm-up) 동작 등을 고안해내었다. 특히 낙하와 회복에서 사용되는 기법은 유도(Judo), 가라테(Karate), 아이키도(Aikido) 등 신체의 무게와 탄력을 이용한 동양 무술에 대한 연구를 바탕으로 만들어졌다. Graham의 동양 문화에 대한 관심은 그녀의 제자 Erick Hawkins에게도 영향을 미쳤고, 춤의 기법에 있어 선불교를 바탕으로 한 정신적인 측면을 더욱 강조했다. 결국, 현대무용이라는 춤의 혁신은 단순히 자유에 대한 갈망, 발레의 전통적 틀을 벗어나는 관습에 대한 저항만으로 규정되지 않으며, 로컬과 글로벌의 관계 속에서 탄생된 ‘융합의 산물’로서 이해되어야 한다.

이렇듯 국가 간 교차 문화적 상호작용이 일어나면서 동양 문화는 현대무용의 발전에 영향을 주고, 또한 영향을 받아왔다. 개인 예술가 고유의 특성을 중시하는 현대무용은 서양 문화의 지배적인 특징인 개인주의에서 비롯되었는데, 이러한 특징은 각기 다른 사회적 경험과 배경을 지닌 예술가 개인에 따라 다양한 춤의 표현으로 이어졌고, 이는 춤예술의 다양성을 강화시키는데 영향을 미쳤다. 비록 현대무용의 전지구적 확산에 따라 이는 세계 보편적인 춤의 언어가 되었지만, 자기표현의 철학을 중시한다는 점에서 현대무용은 지역, 그리고 예술가에 따라 차별성을 드러낸다(Rogis, 2005, pp. 338-339). 결국, 현대무용은 전지구적인 상호연결의 균질적인 힘을 이끌기보다는 시대의 변화와 무용수 및 안무가의 관점에 따

라 양식, 스타일, 그리고 철학 등이 재검토되면서 춤의 문화적 특성을 재정의하는 도구로서 이해될 수 있으며, 동양과 서양 춤의 예술적 결합과 융합은 현대무용의 성장과 발전에 있어서 매우 중요한 쟁점이 된다.

미국의 춤 단체는 1960년대부터 1970년대 초까지 서유럽 전역으로 공연 투어를 했고, 특히 70년대 중반에 독일, 오스트리아, 이탈리아 그리고 일본을 포함한 추축국(樞軸國)으로의 투어를 시작함으로써 그들의 춤 영역을 세계적으로 넓혀갔다. 미국의 현대무용을 세계적으로 확산시키는데 크게 기여한 것은 American Dance Festival(ADF)로, 1980년대 그 활동은 지구적 단계로 접어들었다. 일본(1984), 한국(1990), 인도(1990), 러시아(1992) 등에 ADF가 개최될 수 있도록 지원함으로써, 로컬과 글로벌의 춤 교류를 증진시키고 세계 춤의 네트워크를 확장시켰다.

1970년대 80년대를 기점으로 포스트모던댄스의 바탕 위에 1920, 30년대 독일의 표현주의와 연극적 요소가 결합된 Tanztheater라는 새로운 춤 형식이 등장하게 되었는데(정은주, 2012; Acocella & Morris, 1993), 독일 표현무용³³⁾의 대표적인 인물은 Mary Wigman으로 오늘날 독일의 Tanztheater(무용극), 일본의 Butoh를 포함한 많은 춤들에 영향을 미쳤다(Newhall, 2008, pp. 292-293). 1970년대 후반부터 서서히 독일의 현대무용가들이 주목 받기 시작하면서 새로운 유럽춤의 흐름이 부상하기 시작했고, 1980년대 중반에 이르러 유럽의 무용은 미국 중심의 무용과 대등한 관계를 이루며 세계 무용계의 지형도를 바꾸기 시작했다(김태원, 2004a, p. 226). 미국에 의해 주도된 현대무용이 20세기 말 국가의 재정적 지원이 삭감됨으로써 침체기에 들어선 반면, 유럽은 새로운 창작춤에 대한 적극적인 지원으로 프랑스와 벨기에 등의 춤이 비약적으로 발전하게 되었다(심정민, 2007, pp. 49-50). 프랑스의 현대춤은 미국의 포스트모던댄스의 영향 하에서 점차 벗어나 새로운 형식의 춤으로 이동했고, 이러한 춤 양식은 ‘Nouvelle Danse Française(혹은 Jeune Danse Française)’³⁴⁾라는 이름으로 불리며 확산되었다.

현대무용이 아시아로 확산된 계기는 동아시아의 무용의 변혁과 발전에 있어

33) 표현무용(Ausdruckstanz)은 1930년대에 발전한 춤으로, 주로 철학적이고, 형이상학적이거나 정신적인 전달법으로써의 춤과 관련하고, Tanztheater는 1970년대와 80년대 발전한 춤으로, 일상의 행동과 그것의 기준이 되는 마음과 사회의 담론 안에서 신체와 움직임을 강조하는 특성을 지닌다(Jeschke & Vettermann, 2000, p. 55).

34) ‘nouvelle’는 영어로 ‘new’를, ‘jeune’은 ‘young’을 뜻하기 때문에, 이 춤은 ‘새롭고, 젊은 프랑스의 춤’이라는 의미를 지닌다.

큰 공로를 세운 Baku가 독일의 현대무용가 Wigman으로부터 큰 영감을 받아 자신의 작품 세계에 현대무용적인 요소를 사용하면서부터다(Chao, 2005, pp. 310-312). 유럽에서 돌아온 그는 한국을 비롯한 동아시아 국가에서 공연 투어를 하기 시작했고, 한국의 무용가 최승희, 배구자, 조택원 등이 그의 제자가 되어 훗날 한국의 신무용을 탄생시키는데 영향을 미쳤다. 많은 아시아인들이 Baku로부터 영감을 받으면서 유럽의 현대무용은 간접적으로 아시아에 확산되었고, 아시아 춤예술은 큰 전환기를 맞이한다.

Baku의 Buyôsi는 대만의 신무용의 발전에도 큰 영향을 미쳤는데, 대만은 1895년부터 일본이 전쟁에서 패한 1945년까지 약 50년 간 일본의 지배³⁵⁾를 받으며 근대화를 이루었고, 이는 문화 영역 전반에 큰 전환을 가져왔다. Ya-ling Chen(2012)에 따르면, 대만의 컨템포러리 춤의 전통을 세울 수 있도록 영향을 준 것은 일본화된 서구의 창작 춤 양식으로, Duncun 스타일, 신(新) 로맨틱 발레, 독일의 Neuer Tanz 그리고 Denishawn의 Oriental dance를 포함한다(p. xxiii). 대만의 춤에 있어서 진정한 다원주의가 나타난 시대는 정치적인 민주화와 사회문화적인 국제화가 일어난 1980년대 후반과 90년대로, 이 기간 동안 많은 안무가들이 미국에서 공부를 마치고 대만으로 돌아와 활동을 했고, 이는 대만의 춤 예술에 큰 영향을 미치게 되었다(Chen, 2012, pp. xxiii-xxiv).

중국의 대표적인 현대무용 단체 중 하나인 Guangdong Modern Dance Company의 초대 단장이었던 Mei-qi Yang는 뉴욕의 ADF와 다양한 워크샵에 참석하면서 영감을 받았는데, 워크샵에 참석했던 한국인 무용수의 영향도 있었다고 한다. 서양의 춤의 구조 안에서 동양적인 표현을 이루어내는 그들의 동시대적 발상이 그녀의 고정된 사고의 틀을 깨는데 도움을 주었다(Yang, 1995, pp. 37-40). 이 일화는 미국의 현대무용이 어떻게 중국으로 확산되었고, 또한 같은 동양권의 예술가들이 중국을 대표하는 춤 단체의 안무가에게 영향을 미침으로써 어떻게 중국의 현대무용이 새로운 형태로 거듭나게 되었는지에 대한 구체적인 과정을 보여준다. 현대무용의 전지구화, 그리고 한국인들에 의한 현대무용의 세방화, 그리고 그로부터 영감을 받은 중국인 안무가에 의한 제2의 세방화는 무용 전지구화로 인해 세계 곳곳에서 발생하는 무용 발전 메커니즘을 드러내는 전형(典型)이 된다.

35) 1895년 청일전쟁(중일갑오전쟁)에서 중국이 일본에게 패하면서, 대만은 일본의 식민지가 된다.

1980년대 이래로, 아시아의 무용수와 안무가들은 자국의 춤을 발전시키기 위해 서양 예술가들과 교류하려는 노력을 하였다(Brodie, 2004, p. 40). 한국의 경우 육완순에 의해 현대무용이 본격적으로 소개되었는데, 1990년 ADF를 한국에서 개최할 수 있도록 큰 역할을 했다. 일본의 경우 1984년과 1986년에 ADF를 일본에 개최함으로써 국제 춤 교류에 적극적으로 동참했다. 또한 1990년대 후반에는 서양의 춤 교육자들과 안무가들이 아시아 전역에 초대되어 안무, 구성, 그리고 테크닉 등을 가르치게 되었는데, 이 때 많은 예술가들이 영향을 받게 되었고(Chatterjea, 2013, p. 13), 이는 무용의 전지구화를 촉진시키는 계기가 되었다.

다. 무용 전지구화의 특징

1) 지역 춤의 변화

한 문화는 다른 외래문화에 의해 영향을 받기도 하고 영향을 주기도 한다. 인간의 몸짓인 춤 또한 마찬가지다(이애주, 2002, p. 195). 인간의 몸을 이용한다는 점에서 춤은 세계 보편적인 움직임 언어라 할 수 있다. 하지만, 동시에 춤추는 이의 신체적 특성 및 표현방식에 따라 춤은 매우 다양하게 드러나며, 또한 여러 가지 형태로 변형될 수 있는 창조의 가능성을 지닌다. 예로부터 이어져 내려오는 춤의 전통과 맥은 외부의 문화적 힘에 의해 소멸되기도, 전지구화에 대한 반작용으로 지역의 전통이 강화되는 ‘지역화 경향’(김태원, 2004a, p. 81)을 보이기도, 또한 다양한 실험적 시도에 의해서 새로운 모습으로 변화하며, 특정 춤의 소멸·쇠퇴·약화와 함께 춤의 창조·진보·변혁 등의 과정이 함께 수반되면서 새로운 춤문화가 만들어진다.

세계 각국의 춤들은 로컬과 글로벌의 관계에 따른 갈등, 그리고 조화라는 이중적인 구조 안에서 쇠퇴, 강화, 변형 등의 변화를 겪고 있으며, 이러한 현상은 춤의 균질화와 다양화의 상반된 관점으로 해석될 수 있다. 전지구적 문화예술의 교류는 무용수들의 움직임 뿐 아니라 춤을 바라보는 관점과 사고의 확장과 전환이 가능하도록 하고, 세계 춤 현장과 소통할 수 있게 하며, 이로 인해 서로의 다름을 받아들이고 그것을 수용하는 기회를 제공할 수 있지만, 반면 무비판적이고 맹

목적인 모방과 수용은 지역적 전통춤의 본질을 퇴색시키고, 춤 동작 및 사조의 획일성, 안무가의 개성 상실 등으로 나타남으로써 춤문화의 균일화를 초래하기도 한다. 이러한 현상 또한 로컬과 글로벌의 관계 속에서 이해될 수 있는데, 전지구화의 확산에 따라 각국의 춤 양식이 서로 영향을 미치면서 지역의 전통춤이 약화되기도 하고, 새로운 문화를 적극적으로 수용하려는 움직임으로 새로운 춤의 형태가 만들어지기도 하며, 동시에 이에 대한 저항적 움직임으로 지역의 춤이 강화되기도 한다. 이러한 움직임은 첫째, 특정 춤 장르가 세계적 차원으로 확산되어 춤의 형태가 균질화되면서 ‘지역의 전통적 춤이 위축되거나 소멸’ 되는 현상, 둘째, 이에 대한 저항적 움직임으로 ‘지역의 춤이 재부흥 혹은 강화’ 되는 현상, 그리고 셋째, 특정 장르와 타 장르 혹은 외부의 문화적 요소가 융합되어 ‘새로운 형태의 춤으로 변형되거나 생성’ 되는 양상으로 정리될 수 있다.

가) 지역 춤의 위축·소멸

김태원(2015)은 모든 나라의 문화는 전통의 잔존과 현대주의, 그리고 후기현대주의와의 공존을 거의 공통적으로 나타낸다고 하였는데, 춤 예술에 있어서도 이러한 전통성과 현대성의 갈등, 대치 혹은 충돌은 지역 춤의 위축과 소멸로 이어지기도 한다. Robert W. Nicholls(2008)는 아프리카의 전통춤을 예로 들며, 전지구화의 과정이 음악과 춤을 포함한 아프리카의 전통적 관습을 소멸시키고, 춤이 여흥과 오락을 위한 세속적 활동으로 변모됨으로써 전통춤에 부정적인 영향을 미친다고 지적하였다. 또한 2007년 싱가포르에서 열린 ‘세계 춤 연맹 회의(the Conference of the World Dance Alliance)’에 참가한 Ananya Chatterjea(2013)는 각국의 작품들(베트남, 싱가포르, 대만 등)의 안무를 통해 드러난 춤 언어가 꼭 유럽계 미국인의 모던 혹은 포스트모던을 따라하는 복화술과도 같음을 비판했다. 그녀는 글로벌 환경에서 보여 지는 춤의 이론과 실체는 다르다고 이야기하며, 전지구화가 춤 미학에 관해 보다 다양한 해석을 제공할 것 같지만, 현실에서는 그렇지 않은 경우가 많다고 하였다. 일본 민속춤의 경우, 19세기 후반의 근대화로 인해 근대 이전의 민속춤이 사라졌거나 훨씬 축소되는 현상을 보였는데, 당시의 근대화는 서구화와 동일시되었고, 전통 민속춤을 포함한 모든 전통은 정부에 의해 억압되었다(Suzuki, 1995, p. 246). 태국의 경우 또한 현대 흐름에 맞는 상호

문화적인 공연이 중심이 되면서 지역의 전통춤이 위축되는 모습을 보였다(Damrhung, 2004, p. 101).

한국의 경우 1900년대 초부터 서서히 시작된 외국춤의 유입은 점차 한국의 전통춤에 영향을 미치며 새로운 춤 시대로의 전환을 가져왔다. 이전까지 우리의 전통춤과 문화가 당연한 한국 예술의 중심이자 전체 모습이었다면, 근대화로 인한 외국춤과 문화의 영향은 한국 춤예술의 모습을 서서히 변화시키는데 결정적 역할을 했다. 이러한 과정에서 전통춤은 서양춤의 화려함과 기교에 밀려 위축되는 모습을 보였는데, 특히 1920년대 서양 공연예술의 수입과 1930년대 이르러 서양춤과 함께 신무용이 확산되면서 일제강점 초기에 무대에서 환영받았던 기생들의 조선춤은 축소되었다. 이에 기생들은 일찌감치 유통 매체를 확보한 판소리, 가요, 신민요에 집중하게 되었고, 권번 또한 무도나 레뷰춤(Revue Dance)³⁶⁾을 기생들에게 가르치기 시작했다(김영희 외, 2014, p. 355). 1920년대 후반 이후 한국춤의 주류로 탄생한 신무용의 경우, 서구의 춤 기법이 결합된 보다 근대화된 춤이라는 인식으로 인해 보다 고급한 예술로 평가되었고 우리의 전통춤은 저급한 예술이라는 인식(성기숙, 1998, p. 21)을 낳기도 했다. 이러한 잘못된 의식은 당연히 전통춤의 축소로 이어질 수밖에 없었다. 또한 모든 문화예술이 서구의 가치관, 탈(脫) 전통적 사관에 따라 농악을 비롯한 소리춤, 탈춤, 허튼춤 등의 마을춤이 억압되고 소멸되기 시작한 점(정병호, 2011, pp. 106-110) 또한 무용 전지구화로 인한 지역 춤의 약화와 소멸로 볼 수 있다.

나) 지역 춤의 재부흥·강화

Chatterjea(2004)는 문화가 균일해지는 전지구화의 과정 속에서도, 지역 고유의 저항적 움직임에 의한 문화적 차이는 지속된다는 것에 대해 논의하였는데, 이러한 방어적인 태도는 지역의 문화를 강화하는 움직임으로 이어진다. 전지구화 현상에 대한 저항으로 민속춤이 재 부흥 된 터키의 경우를 살펴보면 제이벡 댄스(Zeybek dance)가 터키의 국가적인 춤으로 인식되고 장려됨으로써 민속 문화에 관한 연행과 연구가 보다 활발해지는 모습을 보였다(Turner & Khondker, 2010, p.

36) 레뷰(Revue)란 드라마, 희극, 오페라, 발레, 재즈 등 음악과 춤을 섞어 추는 무대예술로, 레뷰댄스는 이 레뷰에서 추는 춤을 말하며, 캉캉, 탭댄스, 쇼에서 추어지는 춤이 그 예이다(김영희, 2013).

77). 뉴질랜드의 경우 National Kapa Haka 대회를 통해 전통춤 카파 하카의 정통성과 형식을 지키고 있는데, 춤의 혁신과 통합을 배제한 채 행사를 개최하고 있다(Graham, 1995, pp. 125-128). 아프리카 또한 서구적 관념의 영향으로 인해 오락적인 것으로 제한되는 춤의 기능을 복원하기 위해 ‘춤의 문화적 보존’이라는 아젠다를 내세우며 아프리카의 전통춤이 국가적 차원에서 부활될 수 있도록 노력하고 있다(Nicholls, 2008, p. 56). 이처럼 전지구화로 인한 외부 춤문화의 유입은 때로 민족주의적 관점으로 비판적으로 인식되어지며, 지역의 전통춤과 문화가 국가적 차원에서 보호되고 강화하는 움직임을 일으키기도 한다. 무용 역사가 Ira Tembeck은 다른 춤과의 차별성을 유지하기 위해 퀘벡(Quebec)의 무용가와 안무가들이 외부 세계에 오염되지 않는 그들의 춤문화 순수성을 최근까지 강조하였고 설명했다(Jordan & Grau, 2000, p. 6).

전지구화가 한민족의 전통 문화를 위협한다는 관점에서 전통의 보존과 전수가 강조되고, 춤 예술에 있어서도 전통 문화의 고유성 및 특수성을 찾으려는 움직임이 강화되기도 하는데(김경애 외, 2001, pp. 287-290), 한국의 전통춤과 문화를 보존, 강화, 개발하기 위한 사회적·대중적 관심의 증가는 1970년대로 올라간다. 일본 식민지 시대 전통문화의 단절을 겪었던 한국은 1960년대 이후 민족주의적 관점에서 근대화와 동일시되어온 서구화에 대한 반동의 움직임을 보였고(윤지현, 2013, p. 44), 1970년대에는 국가적 차원에서 민속예술을 문화재로 지정함으로써 새로운 문화재 발굴 작업을 통해 국민들이 민속예술에 관심을 갖도록 만들었다. 민속춤, 궁중춤 등 한국 전통춤의 유산 발굴과 민족문화 진흥사업으로 인해 많은 춤 예술가들이 전통의 춤 어휘에 주목하게 되었고, 당시 연극, 미술, 음악 등의 예술계에 퍼진 모더니즘에 대한 반작용은 사람들로 하여금 한국 전통 문화의 중요성에 대해 보다 큰 관심을 갖도록 하였다(김경애 외, 2001, pp. 184-185, 197; 정병호, 2011, p. 109). 지속적인 외래춤의 유입과 그로 인한 예술가들의 현대화를 향한 열망은 서구의 춤 어법을 활용한 창작 활동에 초점을 두게 하였고, 전통춤의 입지는 줄어드는 듯 보였지만, 2000년대 이르러 다시 변화를 맞았다. 그동안 창작춤에 가려진 우리춤의 반동의 일환으로 전통무에 대한 부활의 움직임이 일어났는데, 김태원(2015)은 이러한 움직임을 전통에 대한 꾸준한 관심으로 보다 전문적인 전통춤 기획자가 등장하게 되었고, 이로 인해 전통춤이 극장예술로서 성장한 것과 우리 전통춤의 미(美)에 대한 서민 관객층의 진지함, 우리 문화에

대한 애정, 그리고 전통예인들의 전문성이 서로 맞물려 나타난 현상으로 보았다.

다) 지역 춤의 변형·재창조

Cheryl Stock(2005)은 여러 나라의 다양한 춤 장르와 형식이 혼재하는 세계 춤 시장에서 춤꾼은 다른 나라 혹은 민족의 춤을 받아들임으로써 새로운 춤의 정체성을 구축하게 된다고 주장했고, Vivienne Rogis(2005)는 무용에 있어서 전지구화는 문화적 균질화를 야기하기 보다는, 오히려 각기 다른 장소에서 무용수들이 겪은 다양한 경험에 의해 서로 다른 과정과 결과들이 새롭게 나타난다고 하였다.

현재 한국의 국가 문화재로 지정되어 있는 많은 전통무의 경우 조선시대 한성준에 의해 집대성된 무대화되고 양식화된 춤들로, 무용 전지구화의 관점에서 보면 한국의 민속적이고 전통적인 로컬의 몸짓 위에 무대 양식이라는 서구의 글로벌 문화 요소가 덧입혀져 그 시대의 흐름에 맞게 재창조된 우리만의 새로운 전통의 모습이다. 한성준에 의해 만들어진 새로운 전통 위에 다시 꽃 피우게 된 것이 바로 신무용이요, 이 신무용의 연결선 상에서 탄생한 것이 한국창작춤으로, 한성준의 춤이 무대양식이라는 외부적이고 형식적인 틀을 중심으로 전통을 변형시킨 것에 비해 신무용과 한국창작춤은 전통적 춤의 기반 위에 발레, 현대무용 등 서구 춤이 결합되어 만들어졌다. 이 과정에서는 테크닉 뿐만 아니라 신체를 바라보는 관점, 의상, 음악, 무대 등을 비롯한 무대예술로서 지니는 총체적인 틀을 수용했다는 점에서 창조의 폭과 범위는 훨씬 커졌다.

1950년대 말 등장한 부토의 경우, 토착적인 예술과 독일의 신무용(Neuer Tanz)과 미국식 해프닝이나 퍼포먼스 등 서구의 예술을 결합시켜 만들어진 새로운 형태의 현대 춤으로, 안무가 Tatsumi Hijikata는 문학, 미술, 음악, 영화, 사진, 무언극 등의 다양한 분야의 전위적 예술가들과의 교류를 통해서 초기 부토의 성격을 확립해갔다. 땅을 밟는 움직임으로부터 힘을 얻는다는 ‘Toh’의 의미와 같이, 발을 통한 땅으로부터의 에너지를 사용하는 부토는 아시아적인 사고를 바탕으로 만들어진 컨템포러리 댄스다(Bollard & Moore, 1991). 서구 주도의 춤 경향을 답습하는 것이 아닌, 시대가 요구하는 다각적인 변화의 흐름을 일본인 무용가만이 할 수 있는 고유한 표현 방식과 색깔로 담아낸 부토는 20세기 중엽 이후 세계의 춤 주류에서 주목받기 시작했다(심정민, 2007, pp. 52, 62).

이제는 전지구적인 춤이 된 인도 민속춤 바라트나트얌(Bharatanatyam)³⁷⁾의 경우, 1923년부터 1950년까지 재맥락화 과정을 거치게 되는데, 춤 안에 서구적 연극 프로토콜과 발레의 기술을 접목함으로써 새롭게 구성되었다(O' Shea, 2006; Thiagarajan, 2011). 또 다른 인도춤인 Odissi의 근대화를 살펴보면, 많은 무용수들이 ‘오리지널’을 고수해야 하는 필요성에 대한 의문을 제기했고, 춤을 배우는 이들은 자신들의 춤 언어를 창조하여 표현의 자유를 가지고자 했다. 많은 무용수와 안무가들이 여러 가지 실험적 작업을 통해 창조성을 나타내려 하였고, 관객들의 요구에 따라 춤 레퍼토리 또한 변해갔다. 춤과 함께 의상 또한 변화하였고, 관객의 취향에 맞는 짧은 작품과 군무 형식이 선호되었으며, 교육적인 측면에서도 질적인 면보다는 상품의 가치에 중점을 둔 교육이 이루어지게 되었다(Sarkar Munsu, 2005).

전지구적으로 확산된 춤은 모든 사회나 국가에서 동일한 방식으로 소비되고 수용되는 것은 아니며, 각 사회와 국가의 수용과정에 따라 다른 특성을 보이기 때문에(윤지현, 2012, p. 182), 발레나 현대무용 같은 경우도, 특정 사회나 국가에 맞게 발전될 수 있으며, 같은 맥락으로 한국적 발레 혹은 한국적 현대무용으로 거듭날 수 있는 가능성을 지닌다. 한국적 발레라고 함은 유럽인들의 관점에서 그들의 전통이 한국에 전해진 것이고, 우리들의 관점에서는 외래로부터 유입된 발레(global)가 지역성과 결합(local)되어 진화된 한국적 발레(glocal)를 다시 국제무대에 진출시키는 것이 된다. 이러한 과정을 통해 세계 발레의 모습을 더 다양해지고 있다.

37) 인도의 전통춤 바라트나트얌은 완전히 ‘고대’의 춤도 아니고, 그렇다고 20세기의 작품도 아니다. 20세기 초반 상류사회의 취향에 맞게 전통춤 Devadasis를 바탕으로 재구성된 이 춤의 재부흥은 1923년부터 1950년까지 재맥락화 작업을 통해 이루어졌다. Rukmini Devi는 그 선두에 있었던 안무가로, 그녀는 이 춤의 정통적 역사를 19세기 인도의 사찰과 궁중 전통에 두지 않고, 현대 사회에 맞게 재구조화될 수 있는 가치에 근거하여 고대 인도의 언어인 Sanskrit와 Sanskrit Drama에 바탕을 두었다. 이와는 반대로 바라트나트얌의 또 다른 대표적인 안무가 Balasaraswati는 문학, 종교, 그리고 남인도 궁중의 음악적 유산으로부터 이 춤을 착안했다(O'Shea, 2006, pp. 131-136).

2) 지역 춤과 예술가의 해외 진출 증가

가) 지역 춤예술의 해외 진출 증가

무용 전지구화 움직임은 지역 내에 국한되었던 춤을 세계무대로 확산시켰고, 지속적으로 증가하는 국제적 춤 교류는 이러한 현상을 더욱 강화시키고 있다. 지역의 춤이 세계로 확산된 대표적인 예는 발레와 현대무용으로, 이탈리아에서 시작된 발레는 프랑스를 거쳐 이후 러시아를 필두로 한 유럽과 미국, 그리고 아시아 등으로 확산되면서 세계 모든 나라가 공유하는 춤이 되었고, 현대무용의 경우는 미국을 중심으로 생겨난 현대무용이 유럽, 그리고 아시아와의 활발한 국제교류를 통해 지구적으로 확산되었다. 이러한 과정에서 동양과 서양의 문화는 서로 영향을 미치며 춤의 분화 및 다양화를 이끌었고, 이는 로컬과 글로벌의 상호관계 속에서 이루어진 결과라 볼 수 있다.

발레와 현대무용 이외에도 지역의 춤이 글로벌 시장으로 확산된 대표적인 예는 일본의 부토로, 이 춤은 유럽과 미국을 중심으로 하는 서구의 무용 주류의 주목을 받으며 다시 일본에서 큰 관심을 받게 되었다(심정민, 2007, pp. 53-54). 이외에도 인도의 바라트나트얌, 하와이의 홀라춤 등을 지구적으로 확산되는 지역의 춤으로 꼽을 수 있다. 국제 댄스 페스티벌에 인도춤에 관한 워크숍이 포함되어 있고, 세계 유명 도시 소재 대학의 무용과에 인도춤 수업이 개설되어 있는 것(장광렬, 2014, pp. 536-537)은 인도춤의 전지구적 확산을 드러내는 예다.

한국의 경우, 우리 춤예술의 다양한 면모를 세계에 보여주기 위한 노력이 이루어지고 있는데, 유럽 최대의 무용마켓을 주관하는 International Tanzmesse NRW는 그동안 두 번에 걸쳐(2010년 11월, 2013년 2월) 한국 특집을 치루며 여러 장르의 한국 춤예술을 소개한 바 있고, 2014년에는 한국문화예술위원회가 벨기에의 리에주(LIÈGE) 극장과 함께 한국예술특집 행사를 기획함으로써 한국의 현대무용을 소개하는 시간을 가지기도 했다. 공연예술의 국제교류를 전문적으로 실행하고 있는 프로듀서 김신아는 약10년 전까지만 해도 세계 춤 시장에서 한국의 인지도는 매우 낮았지만, 한국의 춤에 대한 관심이 높아지고 있다고 하였고,³⁸⁾ 춤 평론

38) 한국의 춤에 대한 인지도가 높아지고 있는 반면, 국내 춤 예술 시스템이 콘텐츠의 발전 속도를 따라가지 못한다는 점, 외국인이 이해할 수 있는 영어 자료의 부족, 공연 전문 프로

가 장광렬(2014) 또한 해외 무용계에서 높아지고 있는 한국 무용계의 위상에 대해 언급했다(p. 480).

캐나다 예술위원회(Canada Council for the Arts)는 2011년부터 캐나다 전역에서 추어지고 있는 춤에 대해 조사하였는데, 8100명의 응답자들이 추고 있는 춤의 종류는 약 190개 정도로 나타났으며, 전 세계의 대표적인 춤 양식 100개를 소개하는 interactive dance wheel(그림 3)을 만들었다(The Canada Council for the Arts, 2016). 이처럼, 각 나라의 춤은 더 이상 국가라는 지역적 경계 안에 머물지 않으며, 세계 곳곳에서 공연되고 추어지며 새로운 환경 속에서 발전해가고 있다.



[그림 3] Interactive Dance Wheel in Canada

출처: The Canada Council for the Arts (2016)

나) 지역 무용예술가 및 단체의 해외 진출 증가

뉴욕과 런던과 같은 대도시의 발레단에 미국인, 러시아인들뿐만 아니라 아시아와 라틴 아메리카 출신의 무용수들이 활동하고 있으며(Goldscheider, January 15,

듀서의 빈곤 등의 문제점이 지적되었다(한국춤비평가협회, 2014.10.9.).

2014), 스페인 국립무용단의 단원들 중 절반가량은 스페인 이외의 세계 각 나라에서 다양한 무용 경험을 가지고 있다(심정민, 2007, p. 301). 쿠바 출신의 무용학자 Lester Tomé는 지난 몇 십 년 동안 세계의 발레는 변화하였고, 발레가 유럽인과 유럽계 미국인들을 위한 예술이라는 생각은 더 이상 맞지 않는다고 주장하며, 문화 통합적 관점에서 백인과 흑인 무용수가 동반 캐스팅되고 있음을 설명했다(Goldscheider, January 15, 2014).

독일을 대표하는 컨템포러리 댄스 컴퍼니 중 하나인 Sascha Waltz & Guests는 다양한 국적의 무용수들을 구성원으로 하고 있으며, 전 세계 25개국의 예술가(무용수, 안무가, 음악가, 디자이너, 건축가, 영화제작자 등)³⁹⁾, 프로덕션 파트너들과의 지속적인 국제 네트워크를 유지·개발하고 있다. [그림 4]은 이 단체가 작업하는 예술가들의 출신 국가를 나타내는 툴킷(toolkit)으로, 다양한 문화적 배경을 지닌 지역의 예술가들이 국제무대에서 활동하고 있음을 알 수 있다.

한국을 포함한 동아시아, 북유럽, 동유럽, 지중해지역, 남미, 아프리카에 이르기까지 주목할 만한 무용수와 안무가들이 증가하고 있으며, 세계 각국의 국립발레단 및 유명 발레단에서 활약하고 있는 한국인 무용수들이 점차 증가하고 있다(심정민, 2011.6.19.). 클래식 발레 작품보다 컨템포러리 계열의 작품이 인기를 얻으



[그림 4] Sasha Waltz & Guests 소속 예술가들의 출신 지역

출처: Sasha Waltz & Guests (2016)

39) 현재 이 단체에서 활동하는 한국인 무용가로는 황환희(Hwanhee Hwang)가 있고, 김경무(Gyung Moo Kim)의 경우도 이곳에서 작업한 경력이 있다(Sasha Waltz & Guests, 2016).

며 동양인 무용수에 대한 선호도가 높아진 것도 한국인 무용수의 해외무대 진출을 유리하게 하는 요인이라 볼 수 있다(장광렬, 2014, p. 510).

현재 해외 무용단에서 활동 중인 한국인 발레 무용수는 약 200여명에 이르는 데(최민우, 2016.7.25.), 한국인 무용수가 해외단체에 입단하는 예⁴⁰⁾가 꾸준히 증가하고, 한국의 무용수 및 안무가들의 국제 진출이 점차 확대되고 있다(윤단우·손예운, 2016; 한국문화예술위원회, 2016b). 2001년부터 시작된 기획공연 ‘한국을 빛내는 해외무용스타 초청공연’은 1990년 중반 이후 국내 무용수들의 해외진출이 증가하였음을 보여주는 예다. 한국춤을 전공한 안무가들의 국제무대 진출은 세계 춤 시장에 있어 한국춤의 예술적 가치를 알릴뿐만 아니라, 로컬과 글로벌의 상호교류와 네트워크 구축이라는 점에서 매우 고무적이며, 앞으로 전 세계적으로 지역의 무용수 및 안무가의 해외 진출은 더욱 강화 및 다양화될 것으로 예상된다. 국제무대에서 인정받고 있는 무용수, 안무가 그리고 무용단은 더 이상 특정 지역에 국한되지 않으며, 해외무용계에서 활동하고 있는 예술가들의 인종적·문

40) 현재 해외의 저명한 무용단에서 활동하고 있는 대표적인 한국인 무용수로는 발레의 경우, 강효정(독일 슈투트가르트발레단, Stuttgart Ballet), 권세현(노르웨이 국립 오페라발레단, Norwegian National Opera and Ballet), 김기민(러시아 마린스키발레단, Mariinsky Ballet), 김남경(피에트라갈라 무용단, Theatre du Corps Pietragalla-Derouault), 김민정(헝가리 국립발레단, Hungarian National Ballet), 김유진(미국 라인즈 발레단, Alonzo King LINES Ballet), 김정곤(미국 로스엔젤레스 발레단, Los Angeles Ballet), 나대한(캐나다 국립발레단, National Ballet of Canada), 박세은(프랑스 파리오페라발레단, Paris Opera Ballet), 박예지(스페인 국립발레단, Spanish National Ballet), 박윤수(독일 함부르크 발레단, Hamburg Ballet), 서희(아메리칸발레시어터, American Ballet Theatre), 손윤희, 이현준(미국 툰사 발레단, Tulsa Ballet), 양은지(독일 하겐발레단, Ballet Theater Hagen), 엄미연(독일 킬 발레단, Ballet Kiel 발레연습교사), 원진호(미국 올랜도 발레 시어터, Orlando Ballet), 윤전일(루마니아 국립오페라발레단, Romanian National Opera), 이상은(독일 드레스덴 켐퍼오퍼 발레단, Dresden Semperoper Ballett), 이은원(미국 워싱턴 발레단, Washington Ballet), 장유진(독일 라이프찌히 발레단, Leipzig Ballet), 최리나(러시아 보리스 에이프만 발레단, Eifman Ballet of St. Petersburg), 최영규(네덜란드 국립발레단, Dutch National Ballet), 최윤희(영국 로열 발레단, Royal Ballet), 하은지(핀란드 국립발레단, Finnish National Ballet), 한서혜, 채지영, 이소정, 이승현(미국 보스턴 발레단, 입단 순, Boston Ballet), 홍지민(Royal Danish Ballet) 등이, 현대무용의 경우 김나영(독일 부퍼탈 탄츠테아터 무용단, Tanztheater Wuppertal), 김설진, 정훈목(벨기에 피핑톰 무용단, Peeping Tom), 김성훈, 김영진(아크람 칸 무용단, Akram Khan Company), 김예지(호페쉬 셰chter 컴퍼니, Hofesh Shechter Company), 김재덕(싱가폴 T. H. E. dance company 해외 상임 안무가), 김관선(프랑스 임마누엘 갓 무용단, Emanuel Gat Dance), 김형민(독일 콘스탄자 마크라스 무용단, Constanza Macras Dorky Park), 김혜경(스위스 링가 무용단, Linga Dance Company), 윤수연(벨기에 로사스 무용단, Rosas), 이혜린(이스라엘 리자르 무용단, LeeSaar The Company), 황환희(독일 샤샤발츠 무용단, Sasha Waltz & Guests), 허성임(벨기에 니드 컴퍼니, Need Company) 등이 있다(2017년 1월 기준).

화적 배경이 점차 다양화되고 있다.

3) 무용 국제교류 및 네트워크 강화

20세기의 혁신적 항공운송과 인터넷 매체의 발전은 세계의 문화적 상호연관성을 높였고, 보다 촘촘해진 지구적 관계망은 타문화와의 접촉을 용이하게 함으로써 국가 간 문화 교류를 강화시켰다. 한정된 영역에서 벗어나 지구를 하나의 세계로 바라보는 상호 협력과 존중의 정신을 바탕으로 춤에 대한 글로벌 인식 또한 강화되었고(Wolz, 1995, p. 114), 세계 춤예술의 흐름에 동참하기 위한 각국의 국제 교류와 네트워킹은 국가, 집단, 개인적 차원에서 다양한 형태로 진행되고 있다. 이러한 움직임은 전 세계 무용 예술가와 단체들로 하여금 파트너십을 구축하게 함으로써 보다 긴밀한 국제 무용 네트워크를 형성하는데 일조하고 있다. 공연예술에 관한 정보 공유와 협력관계 구축을 위해 무용을 포함한 공연예술 영역의 지구적 네트워크는 양적·질적으로 점차 확대되고 있다.

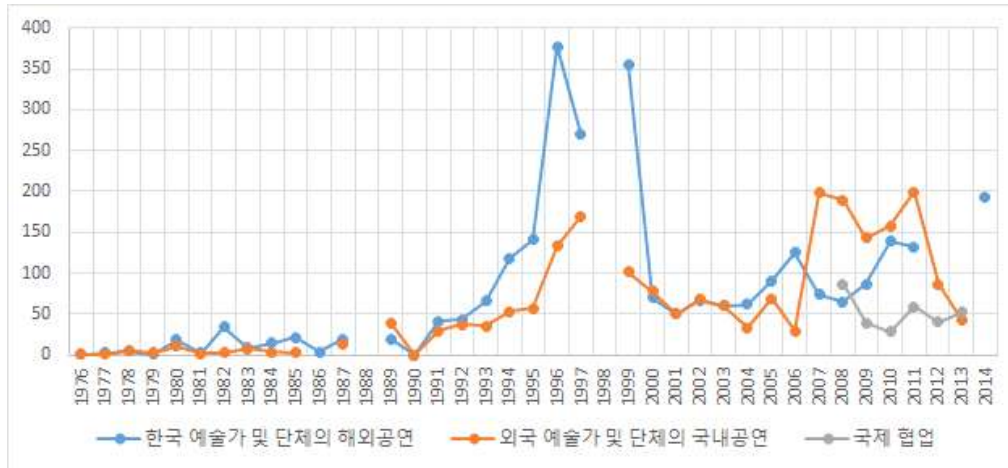
한국의 무용 국제교류⁴¹⁾의 경우, 국내 예술가 및 단체들이 해외로 공연을 가는 건수와 외국 예술가 및 단체들이 국내로 초청 공연을 갖는 건수를 1976년(『문예연감』이 편찬된 연도)부터 2014년까지 정리함으로써 그 변화 추이를 파악할 수 있었다(표 5). 무용 국제교류 현황을 그래프로 나타낸 [그림 5]을 보면 1996년도에 한국 예술가 및 단체의 해외공연과 외국 예술가 및 단체의 국내공연 모두가 전년도에 비해 큰 폭(각각, 133.3%, 167.4%)으로 증가하였다.

세계 국제 무용 교류는 국제무용이벤트, 국제 무용 교류 사업, 국제 협업, 국제 무용기구 및 커뮤니티 등에 의해서 강화되고 있고, 전 세계의 예술가와 무용과 관련된 세계의 전문가들의 관계 구축을 도움으로써 무용 전지구화를 다양한 차원으로 가속화시키고 있다.

41) 기본적으로 『문예연감』을 바탕으로 국내 무용계 현황을 분석하였다. 2005년 이전까지의 자료는 『문예연감』을 바탕으로 분석한 김경은(2012)의 연구를 참조하였고, 2006년부터 2011년까지는 『문예연감』의 자료가 불충분한 이유로 『공연예술 국제교류 활동 현황조사』를, 2012년과 2013년 해외 예술가 및 단체의 국내 공연은 『문예연감』 참조하였으며, 국내·외 협업 작업의 경우는 2008년부터 2013년까지 『문예연감』을 참조하였다. 2015년과 2016년의 국제교류 현황 조사는 이루어지지 않았기 때문에 제시하지 못했다.

〈표 5〉 무용 국제교류 현황(1976년~2014년)

연도	한국예술가 및 단체의 해외공연						외국예술가 및 단체의 국내공연					국내·외 협업	
	한국무용		외국무용		종합	계	외국민 속	발레	현대	종합	계		
	창작	전통	발레	현대									
1976	1		-	-	-	1	-	-	1	-	1	-	
77	3		-	-	-	3	-	1	-	-	1		
78	4		-	1	-	5	1	2	2	1	6		
79	1		-	-	-	1	-	3	-	-	3		
80	9				9	18	2	6	3	-	11		
81	1	1	-	1	-	3	1	1	-	-	2		
82	17				17	34	3				3		
83	5		-	4	-	9	-	2	6	-	8		
84	12		-	3	-	15	-	-	4	-	4		
85	18		1	2	-	21	1	1	1	-	3		
86	4		-	-	-	4	-				-		
87	19				-	19	13				13		
88	-				-	-	-				-		
89	19				-	19	39				39		
90	-				-	-	-				-		
91	12	13	4	12	-	41	8	10	11	-	29		
92	24	4	3	12	-	43	0	22	15	-	37		
93	11	26	4	25	-	66	4	10	21	-	35		
94	41	33	16	28	-	118	18	24	11	-	53		
95	38	58	28	17	-	141	8	40	9	-	57		
96	41	177	66	93	-	377	23	73	37	-	133		
97	34	105	74	57	-	270	28	60	82	-	170		
98	28	48	54	39	-	169	7	16	38	-	61		
99	105	156	50	45	-	356	22	21	59	-	102		
2000	15	27	8	20	-	70	29	10	23	16	78		
01	15	14	5	16	-	50	50						
02	32	8	5	13	9	67	68						
03	20	15	5	17	3	60	60						
04	16	24	4	16	2	62	33						
05	30	19	5	28	9	91	69						
06	125						29						
07	74						198						
08	65						190						87
09	87						143						39
10	139						158						28
11	132						199						59
12	-						87						40
13	-						43						52
14	194						-						-



[그림 5] 무용 국제교류 현황(1976년-2014년)

가) 국제무용이벤트⁴²⁾

(1) 국제무용축제

전지구화의 움직임 속에서 문화는 점차 국가의 위상을 높이기 위한 경쟁적인 영역이 되어가고 있으며, 이에 국제 문화 축제는 점차 조직적, 체계적으로 이루어지고 있다. 다양한 문화적 표현의 지구적 공유라는 차원에서 국제 문화 축제가 지니는 의미는 매우 크다. 국제무용축제는 이러한 국제 문화 축제 중에 무용이라는 예술을 중심 테마로 이루어지는 이벤트로, 이를 주관, 후원하는 단체와 축제의 목적은 시간이 지나면서 달라지기도 한다(Gold & Gold, 2005). 1960년대 후반 이래로 전 세계 모든 대륙에서 새로운 축제들이 꾸준히 증가하고 있으며(Picard & Robinson, 2006), 무용을 포함한 공연예술 축제의 경우도 마찬가지다.

공연예술 축제에 관한 세계인들의 관심이 점차 높아지면서, 국제연극기구(ITI, International Theatre Institute)⁴³⁾ 미국 지부는 1978년 세계 공연예술축제 현황에

42) 국제무용이벤트는 무용 축제, 댄스 플랫폼 및 마켓, 국제무용경연대회의 형식 이외에도 국제무용기구들에 의해서 진행되는 국제무용심포지움, 축제, 워크샵, 콩쿨, 컨퍼런스, 총회, 공연 등이 있지만, 이벤트 개최 및 참여 국가의 수, 예산, 기간, 지속성, 다양성, 참여하는 전문가 집단의 스펙트럼(예술가, 평론가, 기획 및 제작자, 행정가, 큐레이터 등)에 있어서 보다 큰 규모와 네트워크를 지니는 국제 이벤트에 초점을 두었다.

43) UNESCO 산하 기관으로 1948년에 설립된 ITI는 현재 전 세계 약 90개국에 국제지부를

관한 자료(Merin & Burdick, 1979)를 출간했고, 지구적인 차원에서 진행된 이 프로젝트는 세계 각국의 네트워킹을 보다 체계적으로 이룰 수 있는 계기가 되었다. 하지만, 당시만 해도 세계 각국에서 개최되는 축제의 대부분은 해당 지역을 중심으로 이루어졌고, 참여국가, 개최규모, 공연작품의 종류와 수준 등에 있어서 각국의 다양한 전문 예술가들이 함께 모이는 오늘날의 국제 축제와는 차이가 있었다. 더욱이 무용이 중심이 된 무용 축제의 경우는 거의 없었다.

전문적인 수준에서 역사와 전통을 지니는 대표적인 국제무용축제로는 1931년 시작된 미국의 Jacob's Pillow Dance Festival⁴⁴⁾와 1934년에 시작된 American Dance Festival(ADF)⁴⁵⁾이 대표적인데, 이러한 국제무용축제의 역할은 전 세계의 예술가들이 참여하는 공연을 중심으로 워크숍, 마스터클래스, 심포지엄, 예술가와 의 대화 등 다양한 부대 행사를 통해 예술, 교육, 학술적 측면의 다양한 경험을 제공함으로써 예술가들뿐만 아니라 일반인들이 무용 예술을 다각적인 차원에서 즐기고 공유할 수 있도록 돕는다.

세계의 주요한 국제무용축제는 1930년대 미국을 기점으로 하여 20세기 중반부터 유럽 지역에서 점차 다양해졌고, 20세기 후반부터 한국에서도 다양화되기 시작했으며, 21세기에 이르기까지 꾸준히 증가하고 있는 추세를 보인다. 특히 유럽의 경우, 1990년대에 이르러 무용을 포함한 국제 규모의 축제들이 연합국의 관리하에 운영이 되면서 축제의 장르 교차적, 다(多)국가, 초국가적 메가 이벤트로서의 특성을 더욱 강하게 나타내게 되었고(St. John, 2017), 이러한 경향은 세계의 다른 축제들에서도 강화되고 있다. 무용과 영상 테크놀로지의 결합이 보다 다양하게 이루어지면서 20세기 후반부터는 비디오댄스 축제가 개최되기 시작하였는데, 새로운 춤문화의 조류인 비디오 댄스 축제의 확산은 지식 정보화 사회와 무

운영하고 있는 세계 최대 규모의 국제 공연예술기구다.

44) 이 축제는 현대무용가 Ted Shawn과 Ruth St. Denis가 1931년 설립한 Jacob's Pillow Dance에 의해 지속되고 있는 미국에서 가장 오래된 무용 축제다. 1942년에 Ted Shawn Theatre가 신축되면서 비로소 오늘날과 같은 국제 축제로서의 면모를 갖추게 되었지만, 1931년을 축제의 시작으로 본다(Bynton, June 16, 2012). 축제 홈페이지에는 축제가 시작된 역사에 대해서는 설명하지만 정확한 시작 연도에 대해서는 언급하지 않고 있다. 1932년을 축제의 시작이라 소개한 책자(Spivack & Weinstock, 1985, p. 56)도 있지만, 본고에서는 1931년이라는 의견에 따르고자 한다.

45) ADF는 세계 각국에 Mini-ADFs를 개최함으로써 미국의 현대무용을 세계로 확산시키는 데 크게 기여했다. 그동안 ADF/Japan(1984, 1986), ADF/Korea(1990, 1991, 1992, 1994, 1996, 2000, 2002, 2004), ADF/India(1990), ADF West(Salt Lake City, Utah, 1992), ADF/ Russia(1992, 1997, 2000)가 개최되었다(American Dance Festival, 2016).

〈표 6〉 전 세계 주요 예술축제, 국제무용축제, 비디오댄스 축제

구분	시작 연도	축제명	개최국	비고
예술	1895	Venice Biennale	이탈리아	1895년 국제예술전시회가 열린 히우. 1930년대 들어 음악, 영화, 연극이 포함되었고, 무용은 음악의 일부로 공연되다가 1998년 구분되어 공연되기 시작
무용	1931	Jacob's Pillow Dance Festival	미국	미국 최초의 전문 국제무용축제
무용	1934	American Dance Festival(ADF)	미국	Mini-ADFs 개최 (Japan, Korea, India, West USA, Russia)
예술	1946	Les Nuits de Fourvière	프랑스	-
예술	1947	Edinburgh Festival Fringe	영국	-
예술	1947	Festival d' Avignon	프랑스	-
예술	1947	Holland Festival	네덜란드	-
무용	1953	International Festival of Music and Dance of Granada	스페인	-
예술	1961	Brisbane Festival	호주	1961년의 Warana Festival을 계승한 축제로 1996년 현재와 같이 개칭
예술	1961	Israel Festival	이스라엘	-
예술	1962	City of London Festival	영국	2016년 중단
예술	1968	Helsinki Festival	핀란드	-
무용	1970	Kuopio Dance Festival	핀란드	-
비디오 댄스	1971	Dance on Camera Festival	미국	최초의 비디오댄스 축제, Film Society of Lincoln Center와 Dance Films Association 공동 개최
예술	1972	Festival International Cervantino	멕시코	-
예술	1973	Salisbury International Arts Festival	영국	-
예술	1973	Hong Kong Arts Festival(HKAF)	홍콩	-
예술	1976	GREC Festival	스페인	-
예술	1977	La Bâtie Festival de Genève	스위스	-
무용	1978	Dance Umbrella London	영국	-

무용	1981	Montpellier International Contemporary Dance Festival	프랑스	-
무용	1982	Modafe	한국	-
무용	1984	Cannes Dance Festival	프랑스	-
무용	1984	ImPuls Tanz	오스트리아	-
예술	1985	Festival Trans Amériques(FTA)	캐나다	-
무용	1985	TANZtheater International Festival	독일	-
무용	1986	Festival International Madrid en Danza(FIMAD)	스페인	-
비디오 댄스	1988	FRAME, London Dance Film Festival	영국	-
비디오 댄스	1988	DanceScreen	오스트리아	-
무용	1989	Tanec Praha	체코	-
무용	1989	AURA Dance Festival	리투아니아	출범 당시 명칭은 International Dance Festival이었으나, 2011년 개칭
무용	1990	Resolution Dance Festival	영국	-
예술	1991	Noorderzon Performing Arts Festival Groningen	네덜란드	-
무용	1991	Julidans	네덜란드	-
무용	1993	ChangMu International Dance Festival	한국	-
예술	1994	BeSeTo International Performance Festival	일본, 중국, 한국	Beijing, Seoul, Tokyo의 앞글자를 따서 만든 축제
예술	1994	Fabbrica Europa	플로렌스	-
예술	1994	Santiago A Mil	칠레	-
무용	1994	Tanzsommer	오스트리아	-
무용	1994	International Tanzmesse nrw	독일	-
비디오 댄스	1995	VideoDanzaBA	아르헨티나	-
예술	1996	Greenwich & Docklands International Festival	영국	-
예술	1996	Festival of Marseille	프랑스	-
무용	1996	Masdanza International Contemporary Dance Festival of the Canary Islands	스페인	-

무용	1996	Yokohama Dance Collection	일본	-
예술	1997	Fringe Festival	미국	-
예술	1997	Buenos Aires International Festival	아르헨티나	-
예술	1998	Seoul Fringe Festival	한국	-
예술	1998	Taipei Arts Festival	대만	-
무용	1998	Seoul International Dance Festival(SIDance)	한국	-
비디오 댄스	1998	Dance for Camera Festival	영국	South East Dance에 의해 개최
예술	1999	Bangkok International Festival of Dance & Music	태국	-
예술	1999	China Shanghai International Arts Festival	중국	-
무용	1999	Tanz im August	독일	-
무용	2000	Interplay International Contemporary Dance Festival	이탈리아	-
비디오 댄스	2000	VideoDance Festival	그리스	-
예술	2001	Seoul Performing Arts Festival	서울	1977년 시작된 서울연극제와 1978년 시작된 서울무용제를 통합한 축제
무용	2001	International Improvisation Dance Festival	한국	-
무용	2001	International Dance Festival of Thailand	태국	-
비디오 댄스	2001	KINODANCE	러시아	-
예술	2002	TEMPS D' IMAGES	유럽	움직이는 이미지와 공연예술 간의 협업과 창의적 교류를 위한 축제로, 1990년 프랑스에 설립된 극장 La Ferme du Buisson과 1991년 설립된 프랑스와 독일의 문화 TV 프로그램 채널인 ARTE에 의해서 시작
예술	2003	Time-Based Art Festival(TBA)	미국	-
무용	2003	Movimentos	독일	국제무용축제로 시작하였으나, 점차 클래식, 재즈, 팝 콘서트, 연극 등의 다른 예술 장르를 포함한 예술축제로 변모
무용	2003	Biennale Danza (International Festival of Contemporary	이탈리아	Venice Biennale의 무용섹션만 따로 모아 만든 축제로, 무용이 처음 포함된 1999년부터

		Dance)		2002년까지는 'Biennale Dance'로 이루어졌고, 2003년부터 제1회 International Festival of Contemporary Dance라는 명칭을 사용
비디오 댄스	2003	DMJ(Dance and Media Japan) International Dance Film Festival	일본	-
예술	2004	Beirut International Platform of Dance(BIPOD)	벨기에	예술 플랫폼 형식의 국제 축제
무용	2004	Guangdong Dance Festival	중국	-
무용	2004	Dance Biennial of Lyon	프랑스	-
무용	2005	International Dance Theater Festival	폴란드	-
무용	2006	Nu Dance Fest	슬로바키아	-
무용	2006	Pays de Danses	벨기에	-
예술	2007	Manchester International Festival	영국	-
비디오 댄스	2007	Cinedans	네덜란드	-
비디오 댄스	2007	MIVSC-São Carlos Videodance Festival	브라질	-
비디오 댄스	2007	POOL, Internationale TanzFilmFestival	독일	-
무용	2008	International Dance Festival Birmingham(IDFB)	영국	-
무용	2008	M1 Contact Contemporary Dance Festival	싱가폴	-
무용	2008	Beijing Dance Festival	중국	-
비디오 댄스	2008	Loikka Dance Film Festival	핀란드	-
비디오 댄스	2008	AGITE Y SIRVA festival itinerante de videodanza	멕시코	-
예술	2009	Taiwan International Festival of Arts(TIFA)	대만	-
비디오 댄스	2009	InShadow(International Festival of Video, Performance and Technologies)	포르투갈	-
비디오 댄스	2009	International Video Dance Festival of Burgundy(Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne)	프랑스	-

예술	2010	Zelyonka Fest	우크라이나	-
비디오 댄스	2010	San Francisco Dance Film Festival(SFDFF)	미국	-
예술	2011	Ganz New Festival (POBJEŠNJELI GANZ)	크로아티아	-
예술	2011	Dancing on the Edge	네덜란드	중동 지역과 북미지역의 공연예술의 발전을 미션으로 삼고 있는 축제
무용	2011	New Dance for Asia(NDA)	한국	광진국제여름무용축제로 시작하여 2015년 현재와 같이 개칭, 아시아권의 축제와 네트워크를 강화
비디오 댄스	2012	International Video Dance Festival Korea	한국	한국의 최초 비디오댄스 축제로 김현옥 계명대 교수에 의해 개최
비디오 댄스	2012	International Dance Film Festival Brussels (l'art difficile de filmer la dance)	벨기에	-
예술	2013	Trilateral Arts Festival	일본, 중국, 한국	한국, 일본, 중국에 의해 설립된 동아시아문화도시 추진단에 의해 개최
비디오 댄스	2014	ScreenDance Festival	스웨덴	-
비디오 댄스	2016	Zinetika Videodance Festival	에스파냐	-

용 전지구화가 맞물려 나타난 현상이라 볼 수 있다. 전 세계 주요 국제예술축제, 무용축제, 비디오댄스축제는 <표 6>와 같다.

(2) 아트 · 댄스 마켓 및 플랫폼

아트마켓(art market)이란, 문화산업과 경영학적인 관점에서 공급자(예술가)가 만든 작품을 수요자(프로모터, 제작자, 극장, 축제 감독 등 프리젠터)에게 판매하거나, 수요자가 원하는 작품을 공급할 수 있게 하는 장으로, 일종의 견본시(見本市)와 같다. 공연예술시장에서 수요와 공급의 주체는 관객과 예술가인 반면, 아트마켓의 수요와 공급은 기획·제작자와 예술가(단체)로, 전자의 경우를 소매시장으로 본다면 후자는 사전유통구조인 도매시장으로 이해될 수 있다. 아트마켓은 상품 판매로 인한 경제적 효용성 추구를 넘어, 예술가(단체)와 작품에 대한 가치와 정보에 관해 소통의 장으로서 역할을 하며, 작품에 대한 쇼 케이스, 부스전시

〈표 7〉 전 세계 주요 아트 · 댄스 마켓 및 플랫폼

구분	시작 연도	축제명	개최국	비고
예술	1981	Fira Tàrraga	스페인	-
예술	1984	International Exchange for the Performing Arts(SINARS)	캐나다	-
예술	1988	Association of Performing Arts(APAP)	미국	-
무용	1990	Tanzplattform Deutschland	독일	-
무용	1994	Czech Dance Platform	체코	일반적인 축제로 시작되어 2000년에 이르러 현재의 모습으로 정착
무용	1994	International Tanzmesse NRW	독일	무용 축제로 시작되었다가 마켓의 기능까지 확장
예술	1995	Tokyo Performing Arts Market(TPAM)	일본	-
무용	1995	International Exposure	이스라엘	-
무용	1996	Aerowaves	영국	-
예술	1999	China Shanghai International Arts Festival Oerforming Arts Fair(ChinaSPAF)	중국	-
예술	2002	Australian Performing Arts Market(APAM)	호주	-
무용	2003	Lucky Trimmer	독일	-
예술	2005	Performing Arts Market in Seoul(PAMS)	한국	-
무용	2005	Parcours Danse	캐나다	Dance on the Roads of Quebec에 의해 개최
무용	2007	Seoul Dance Collection	한국	서울국제공연예술제(SPAF)의 부대행사로 개최
무용	2009	Swiss Contemporary Dance Days	스위스	-
예술	2010	Mercado de las Artes Escenicas y la Música(GIRART)	아르헨티나	-
무용	2010	ICE HOT Nordic Dance Platform	북유럽	-
무용	2010	Busan International Dance Platform(BIDAM)	한국	-
무용	2010 2013	Kore-A-Moves	한국	한국국제교류재단과 국제공연예술프로젝트의 지원으로 개최

예술	2011	Performing Europe	유럽	Advancing Performing Arts PRiject(APAP)의 일환으로 시작
무용	2011	Seoul Dance Platform(SDP)	한국	-
무용	2012	New Italian Dance Platform	이탈리아	-
무용	2013	International Dance Week(IDW) Budapest	헝가리	-
무용	2015	CAMPING	프랑스	국제안무플랫폼
무용	2017 예정	동아시아 무용플랫폼	일본, 중국, 한국	한국의 서울세계무용축제(SIDance), 중국의 Guangdong Dance Festival, 일본의 Yokohama Dance Collection이 공동으로 개최 예정

등을 통한 국내·외 공연예술의 실질적인 정보교환과 파트너십 구축을 위한 다양한 네트워킹 프로그램들이 소개된다(정재왈(편), 2014).

아트마켓의 유형은 다음의 네 가지로 구분할 수 있다. 가장 일반적 유형의 아트마켓으로 전시형 이벤트와 유사한 형태를 지니는 ‘건본시 성격의 아트마켓’, 공연예술축제와 협력하여 축제 기간 중에 열리는 ‘축제 연계 아트마켓’, 역사와 전통을 지님으로써 아트마켓의 기능을 자연스럽게 하는 ‘아트마켓 기능 수행 축제’, 작품의 직접적 유통과 판매보다는 정보의 공유 및 네트워킹이 중심이 되어 부분적으로 아트마켓의 기능을 하는 ‘네트워크 총회’ 등이다(정재왈(편), 2014).

댄스 플랫폼(dance platform) 및 마켓은 무용예술을 중심으로 하여 자국의 무용 작품을 세계무대에 진출·유통시키기 위한 목적으로 개최되는 이벤트로, 세계 각지의 무용 예술가와 공연 기획 및 제작자 그리고 문화 단체에 소속된 멤버들과 관객들에게 작품을 소개하고 정보를 공유하는 등 전지구적 춤 네트워크를 강화시킴으로써 무용예술의 국제적 협력 관계를 공고히 하는 장(場)이다. 세계 각지에서 점차 다양한 무용 플랫폼과 마켓이 생기는 것은 무용예술을 보다 지구적 차원에서 발전시키기 위한 노력의 일환으로, ‘춤을 통한 지구적 공동체’를 만들어 나가기 위한 글로벌 인식이 강화되고 있음을 반증한다.

무용을 중심으로 한 플랫폼 혹은 마켓은 20세기 후반에 유럽을 중심으로 생기기 시작하여 점차 세계로 확산되는 경향을 보이며, 세계 주요의 아트·댄스 마켓 및 플랫폼은 <표 7>과 같다.

(3) 국제 무용 경연대회

국제 무용 경연대회는 세계무대에서 경쟁력을 갖춘 유망한 예술가를 선발하고 지원하는 것을 목적으로 개최되는 이벤트로(World Ballet Competition, 2016; Beijing International Ballet and Choreography Competition, 2016), 예술가들로 하여금 국제적인 안목을 넓히고 역량을 개발할 수 있는 자극제가 되며, 또한 객관적으로 실력을 검증받고 향후 국제무대로 진출하기 위한 발판이 된다. 이러한 국제 대회는 참가자들로 하여금 각국의 예술가들에게 영감을 받을 수 있고, 국제적 네트워크를 구축할 수 있다는 점에서 긍정적이다. 세계 예술가들이 국제적 차원에서 서로 경쟁하고 이를 통해 성장할 수 있는 무용 예술의 플랫폼의 기능을 하는 국제 무용 경연대회는 실력 있는 예술가들을 발굴함으로써 궁극적으로 무용 예술 현장의 질적인 발전에도 기여한다.

세계적으로 인지도 있는 경연대회는 발레와 현대무용 장르를 중심으로, 주로 유럽과 미국에서 설립되었으며, 젊은 예술가들의 경우 향후 세계적인 무용단에서 활동하는 소위 ‘컴퍼니 라이프(company life)’을 목표로 대회에 참여하는 사례가 많다(McNamara, 2016). 많은 예술가들이 뛰어난 무용수 혹은 안무가로 성장하기 위해 열정을 다해 매진하며, 국제 경연 대회는 이러한 그들의 열정과 노력에 대한 보상이 된다.

1964년 세계 최초의 국제 발레콩쿠르인 불가리아의 ‘바르나 국제발레콩쿠르(International Ballet Competition Varna)’를 기점으로, 1969년 러시아의 ‘모스크바 국제발레콩쿠르(Moscow International Ballet Competition)’, 1973년 스위스의 ‘로잔국제발레콩쿠르(Prix de Lausanne)’, 1979년 ‘미국잭슨 국제발레콩쿠르(USA International Ballet Competition)’, 1984년 네덜란드의 ‘Helsinki International Ballet Competition)’, 1988년 러시아의 ‘바가노바 국제발레콩쿠르(Vaganova-prix International Ballet Competition)’ 등의 세계 최대의 국제발레콩쿠르가 20세기 중반을 지나면서부터 유럽을 중심으로 점차 다양해졌다. 세계적으로 인지도 있는 주요 국제 무용 경연대회는 <표 8>과 같다.

〈표 8〉 전 세계 주요 국제 무용 경연대회

구분	시작 연도	대회명	개최국	비고
발레	1964	International Ballet Competition Varna	불가리아	세계 최초의 국제 발레 콩쿠르
발레	1969	Moscow International Ballet Competition	러시아	모스크바 국제 발레 콩쿠르
안무	1969	Bagnolet International Choreography Competition	프랑스	바놀레 국제 안무 콩쿠르
발레	1973	Prix de Lausanne	스위스	로잔 국제 발레 콩쿠르
무용	1975	Czech Dance Art Competition	체코	-
발레	1979	USA International Ballet Competition	미국	미국잭슨 국제 발레 콩쿠르
발레	1984	Helsinki International Ballet Competition	네덜란드	-
안무	1987	International Competition for Choreographers Hanover	독일	하노버 국제 안무 경연대회
발레	1988	Vaganova-prix International Ballet Competition	러시아	바가노바 국제 발레 콩쿠르
무용	1996	Masdanza International Contemporary Dance Festival of the Canary Islands	스페인	-
무용	1997	International Solo Tanz Theater Festival Stuttgart	독일	-
무용	2000	Youth America Grand Prix(YAGP)	미국	가장 큰 글로벌 네트워크를 지닌 경연대회
무용	2001	International Dance Competition Hallas(IDCH)	그리스	-
발레	2007	World Ballet Competition(WBC)	미국	
무용	2008	Cape Town International Ballet Competition(CTIBC)	아프리카	2008년 International Ballet Competition으로 시작되어 2010년 현재와 같이 개칭
발레	2011	Valentina Kozlove International Ballet Competition(VKIBC)	미국	Boston International Ballet Competition(BIBC)으로 시작되어 현재의 이름으로 개칭
발레	2014	Beijung International Ballet and Choreography Competition	중국	-
안무	2016	Asian Solo & Duo Challenge for MASDANZA	한국	New Dance for Asia(NDA)와 스페인의 MASDANZA와 협력하여 개최

(4) 기타 국제무용이벤트

국제 무용축제, 댄스 플랫폼 및 마켓, 국제 무용 경연대회 이외에도 국제무용협회(CID, Council of International Dance), 댄스앤차일드인터내셔널(daCi, Dance and the Child International), 세계무용연맹(WDA, World Dance Alliance), 무용수직업전환국제기구(IOTPD, International Organization for the Transition of Professional Dancers), 국제춤축제연맹(FIDAF, Federation of International Dance Festivals) 등의 국제무용기구와 세계의 다양한 무용단체 및 기관들에 의해 개최되는 국제 총회, 컨퍼런스, 심포지엄, 워크샵, 공연 등에 의해서 세계 무용의 국제교류 및 네트워크가 강화되고 있다.

세계무용연맹이 주최하는 아시아태평양 국제 총회의 경우, 1990년 홍콩에서 열린 International Dance Conference 이후 매 3년마다 세계 여러 국가에서 개최되고 있는데, 한국에서 개최된 것은 1997년에 이후 2016년이 두 번째로, 한국을 포함한 총 21개국⁴⁶⁾의 무용학자, 안무가, 무용수 등 300여 명이 참석하여 총회, 공연, 심포지엄, 마스터클래스, 쇼 케이스, 안무가 랩, 미팅 등 다양한 프로그램이 진행되었다(World Dance Alliance Korea, 2016).

무용을 포함한 문화예술교육의 가치가 증대되면서 이와 관련된 영역의 국제교류 및 네트워크 또한 강화되고 있는데, ‘세계문화예술교육대회’는 무용교육과 관련된 대표적인 국제 이벤트이다. 2006년 포르투갈 리스본에서 제1회가 개최된 이후, 2010년 서울에서 열린 제2회 대회에서 ‘서울 어젠다: 예술교육 발전 목표’가 채택된 것을 계기로 한국은 세계 문화예술교육 정책의 중심지로 부상하게 되었다(송미숙·김경은, 2012). 이처럼 무용을 포함한 문화예술교육에 관한 지역 및 국가 간 지식과 정보를 세계적으로 공유함으로써 범지구적 차원에서 이를 발전시키고자 하는 노력이 이루어지고 있다.

46) Australia, Bangladesh, Cambodia, France, Germany, Hong Kong, India, Indonesia, Japan, Korea, Malaysia, Nepal, Netherlands, New Zealand, Philippine, Republic of South Africa, Singapore, Taiwan, Thailand, USA, United Kingdom

나) 무용 국제교류 사업

(1) 국제 레지던시 프로그램

레지던시 프로그램⁴⁷⁾은 예술가들에게 일정 기간 동안 창작 활동을 할 수 있는 공간과 재정을 지원 해주고, 국내외 무용 예술가들의 네트워크 형성 및 예술교류를 촉진함으로써 국제 춤 교류 및 협력 관계를 구축하기 위한 사업으로, 서로 다른 춤의 문화를 가진 이들과 소통하고, 영감을 주고받는 기회를 제공함으로써 예술가로 하여금 보다 다양하고 확장된 춤의 표현방식을 구현할 수 있도록 돕는다. 이에 예술 재단이 지원하는 프로그램과 국제무용축제의 일환으로 지원되는 무용 프로그램 등이 있다. 특히 국제 레지던시 프로그램은 다른 나라의 문화적 환경을 경험하고, 일정 기간 머물면서 그 지역의 예술가들과 교류를 통해 새로운 창작 작품을 만들어낼 수 있다는 점에서 매우 고무적이다. 유럽에서 활동하고 있는 한국의 무용 예술가들은 각 나라별 환경과 문화, 그리고 국민성을 알 수 있다는 점, 그리고 그 나라와 도시의 습성으로부터 다양한 춤 소재를 얻을 수 있다는 점 등을 국제 레지던시 프로그램의 장점으로 꼽았다(한국춤비평가협회, 2015.1.2.).

초기 레지던시 프로그램은 예술가의 창작세계를 넓히는 것을 목적으로 시작되었지만, 1960년대 이후 미국과 유럽을 기점으로 많은 국제 레지던시 프로그램이 개설되었고, 1990년부터 국가 간 문화교류가 활발해지면서 국제교류에 보다 무게를 두고 운영되고 있다(박소현, 2013, p. 56). 20세기 중반 이후 레지던시 프로그램이 다양해진 것은 국제 무용 교류와 세계 춤의 네트워크가 강화되면서 나타난 현상으로, 현재 전 세계적으로 무용을 포함한 공연예술을 지원하는 레지던시 프로그램이 정부와 민간단체 차원에서 다양하게 진행되고 있으며, 이는 무용 전지구화를 드러내는 특징 중 하나라 볼 수 있다.

현재 미국과 캐나다에는 무용안무가들에게 제공되는 레지던시 프로그램이 약

47) 레지던시 프로그램과 비슷한 개념으로 ‘인큐베이팅 프로그램(incubating program)’이 있는데, 이는 예술 인력을 양성하고, 작품을 개발하며, 나아가 예술가의 해외 진출 및 국제교류를 도모하기 위한 사업이다(김연정, 2013, pp. 10-16). 한국의 경우 2007년 문화예술위원회의 ‘안무가 집중육성 지원 사업’이 대표적이며, 이는 국내 안무가들을 국제적인 차원에서 성장시키기 위해 진행되었다.

〈표 9〉 전 세계 주요 레지던시 프로그램

구분	주최기관	프로그램	출처
한국	예술경영지원센터	전통예술 해외 레지던시 프로그램	박소현 (2013)
	유네스코	예술가를 위한 유네스코-에쉬버그 장학연수 (UNESCO-Acschberg Bursaries for Artist Programme)	
	인천문화재단	문화예술 역량강화 프로그램	
	제주문화예술재단	제주문예진흥기금 문화예술 연수 및 레지던스 프로그램	
	한국문화예술위원회	해외 레지던스 프로그램	
일본	Akiyoshidai International Art Village (AIAV)	Akiyoshidai International Art Village Residence Program	The Japan Foundation (2016)
	Kyotop Art Center	Artist-in-Residence Program	
	Tokyo Wonder Site(TWS)	TWS Aoyama Creator-in-Residence	
	Youkobo Art Space	Artist-in-Residence Program	
	21 st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa	Residency Program for Winners of TOYOTA Choreography Award/ Kanazawa Residency Program for Performance	
	Art Biotop Nasu	Artist in Residence Program	
	Kinosaki International Arts Center	Artists in Residence Program	
	Saison Foundation	Artist in Residence, Visiting Fellow	
	Sapporo Tenjinyama Art Studio	Artist-in- residence Program	
	TransArtist	Dancebox Resident Program	
미국 ⁴⁸⁾	Acadia National Park	Acadia Artist-in Residence Programs	박소현 (2013)
	Anderson Center	Anderson Center Residency Program	
	ARTCROFT	Artcroft Residency Program	
	Atlantic Center for the Arts(ACA)	ACA Artist-in Residence Programs	
	Blue Sky Project	Blue Sky Project Artists in Residency	
	Centrum	Centrum Artist Residency	
	Djerassi Resident Artists Program	Djerassi Resident Artists Program	
	Grand Canyon National Park	Grand Canyon Artist in Residence Programs	

	Headlands Center for the Arts	Headlands Center for the Arts The Artist in Residence Program	
	HERE Arts Center	HERE Artist Residency Program	
	Interdisciplinary Laboratory for Art, Nature and Dance (iLAND)	ILAB Collaborative Residency	
	Isle Royale National Park	Isle Royale Artist Residency	
	Lower Manhattan Cultural Council(LMCC)	Swing Space	
	Mesa Verde National Park	Mesa Verde Artist in Residence Programs	
	Montana Artists Refuge	Residency Program	
	Museum of Northern Arizona	Artist in Residence Programs	
	North Cascades National Park	North Cascades Artist-in Residence	
	OMI Internationak Arts Center	Dance Omi International Dance Collective	
	Petrified Forest National Park	Petrified Forest National Park Artist in Residence	
	Red Cinder Creativity Center	Artist's Colony	
	Sustainable Arts Society at Blue Ridge(SAS)	SAS Residency Program	
	The Regdale Foundation	Regdale Foundation Residency Program	
	The Watermill Center	Fall & Spring Residencies	
	The Yard	Bessie Schonberg Individual Professional Choreographers' Residency	
	Tribeca Performing Arts Center	TRIBECA Performing Arts Center's Artists-in-Residence	
	Yaddo studio	Yaddo studio Residency Program	
	Ucross Foundation	Ucross Foundation Residency Program	
	America Dance Institute	Americ Dance Incubator	김연정 (2013)
	American Dance Festival	International Choreographers Residency(ICR) Program	DanceMedia LLC (2016)
	Boston Center for the Arts	Choreographers' Residency	
	Jacob's Pillow	Creative Development Residency(DCR) Program	

프랑스	104 Le CENT QUATRE	104 RESIDENCE	박소현 (2013)
	Centre d'art marnay art centre(CAMAC)	Residency Program for artists	
	Centre national d' ecriture des spectacles-La Chartreuse	La residence au Centre national d' ecriture des spectacles-La Chartreuse	
	Couvent des Recollets	Residence Internationales aux Recollets	
	Fees d'hiver	Residences du LABo des fees	
	La Malterie	La Plateau-Residences de recherches	
	Les Substances	Residences aux Substances	
	Performing Arts Forum (PAF)	Performing Arts Forum Residence	
	Point Ephemere	Dance Residencies	
	Synapse-Ecole d' art de Rueil Malmaison	Synapse Residence	
오스트리아	Royaumont	Trnasforme	김연정 (2013)
	DanceWEB	DanceWEB Scholarships	
영국	Blast Theory	20 Wellington Road Residencies	박소현 (2013)
	Audio Visual Arts North East(AVANE)	AV Festival at NaREC	
호주	Alcorso Foundation	Cludio Alcorso International Arts Residency	The Department of State Growth (2016)
	BigCi	Artist Residency	
	The University of Melbourne	Asialink's Arts Residency Program	
	The University of Tasmania	Cradle Coast Artist in Residence	
독일	Akademie Schloss Solitude	Residency Fellowships	Asia-Europe Foundation (2016)
아프리카	Thread	Residency Program	Albers Foundation (2016)

160개가 진행되고 있으며(Alliance of Artists Communities, 2016), 일본에서 진행되는 무용 예술가를 위한 레지던시 프로그램은 약 60개가 진행되고 있다(The Japan Foundation, 2016). 무용을 포함한 공연예술 분야의 대표적인 국내·국외의 레지던시 프로그램은 <표 9>과 같다.

세계적으로 춤 예술가들을 위한 레지던시 프로그램은 점차 다양해지고 있으며,

그만큼 많은 기회가 주어짐으로써 새로운 창작물이 나올 가능성 또한 높아지고 있다. 특정 지역에 머물면서 경험하는 다양한 문화적 체험은 춤과 예술에 대한 안무가의 사고의 틀을 넓혀주고, 다른 예술가 및 단체와 네트워크를 구축함으로써 추후 작업에 긍정적인 영향을 미친다는 점에서 레지던시 프로그램은 무용 전 지구화의 특징이자 이를 촉진시키는 요소가 된다.

(2) 국제 무용교류 프로그램

세계 각국의 무용 관련 기관, 단체들이 다양한 무용 국제교류 프로그램을 운영하고 있다. 무용 축제, 댄스플랫폼이나 마켓의 일환으로 진행되는 경우도 있고, 이와는 별개로 단기 혹은 장기적인 프로젝트 형식으로 진행되는 경우도 있다.

유럽의 경우 대표적인 무용 국제교류 프로그램을 살펴보면, 이탈리아 Venice Biennale의 일부로 개최되는 ‘Venice Biennale Danza’의 ‘Biennale College: International Call for dancers and choreographers’ 프로그램을 통해 세계 각국의 전문 무용수와 안무가들에게 국제 협업 프로젝트의 기회를 제공해주고 있고(la Biennale di Venezia, 2016), 2009년 이탈리아에서 설립된 World Dance Movement는 전 세계의 춤 예술가들이 그들의 춤과 다양한 문화를 함께 공유하고 춤에 대한 열정과 영감을 나누기 위해 클래스, 콩쿠르, 공연 등을 마련하고 있다(World Dance Movement, 2015). 오스트리아 댄스하우스인 Tanzquartier Wien에서는 weekly changing stage programme을 통해 오스트리아와 해외로부터 온 예술가들의 협업과 공연을 지원한다(Tanzquartier Wien GmbH, 2016).

미국의 경우, Battery Dance Company는 1970년대부터 전 세계 62개국에서 춤 공연과 교육 프로그램을 진행함으로써 다양한 국제 관객과 무용수들 간의 거리를 좁혀 가고 있다. 200개 이상의 해외 조직들과 제휴하여 새롭고 혁신적인 국제 협업을 통해 춤을 통한 문화적 외교를 실행할 뿐만 아니라, 1990년대부터 한국을 비롯한 전 세계 6대륙 60개국 이상의 나라들과 교류하며 세계의 예술가들과 소통하고 있다. 이 춤 단체가 파트너십을 맺은 세계 각국의 춤 단체, 공연 및 행사 개최지 등의 정보를 제시하는 interactive map(그림 6)을 통해 보다 효율적인 국

48) 안무가를 위한 미국의 다른 레지던시 프로그램은 <http://dancemagazine.com/choreographic-residencies/> 참조.



[그림 6] Battery Dance Company의 글로벌 네트워크 - Interactive Map

출처: Battery Dance Corporation (2016)

제교류를 이어가고 있다(Battery Dance Corporation, 2016). 미국의 국가 커뮤니티 단체인 American Dance Abroad는 2012년부터 매해 진행되는 ‘American Dance Recon’ 프로그램(그림 7)을 통해 세계 각국의 프로그래머들이 지역 예술가와 무용단체들의 공연을 관람하고, 무용 지도자들과 그룹 토의를 통해 세계 무용의 현황과 흐름에 대해서 함께 공유하는 기회를 제공하고 있다. 또한 ‘Rapid Response’ 라는 프로그램을 통해 미국의 예술가와 무용 단체가 해외에서 공연, 교육, 연구를 할 수 있도록 지원해주고 있다(American Dance Abroad, 2016).

일본의 경우, 컨템포러리 댄스 영역에 있어 세계적 수준의 춤 작업을 적극 돕기 위해 1987년 설립된 The Saison Foundation이 레지던시 프로그램을 포함한 국제 프로그램을 구성하였는데, 예술가들의 연극과 무용의 협업 작업을 지원하는 ‘International Projects Support Program’ 이 그 일부다(The Saison Foundation, 2016). 헝가리의 컨템포러리 공연예술을 지원하는 SÍN Culture Centre의 경우 2013년부터 시작된 ‘International Dance Week Budapest’ 라는 Dance platform을 통해 세계 춤 예술가들의 교류를 지원하고 있다(Sinarts, 2013).

한국의 경우, 2012년부터 한국문화예술위원회와 디아츠엔코(THÉ ART & CO.)가 매년 공동으로 주최하는 ‘댄스랩 서울(DanceLAB Seoul)’ 은 세계적으로 저명한 예술가(예술감독, 연출가, 안무가, 무용가 등)과의 교류를 통해 동시대적 춤 창작의 이슈를 공유하고 이에 관해 연구하는 국제안무워크숍 프로그램으로, 2015년 프랑스의 국제안무플랫폼 ‘CAMPING’ 에 파트너 프로그램으로 공식 초청되어



[그림 7] American Dance Recon 프로그램 참여자 - Interactive Map

출처: American Dance Abroad (2016)

한국의 10명의 안무가가 참가하여 20여개의 안무 워크숍과 움직임 트레이닝 코스, 공연 프리젠테이션, 컨퍼런스, 프로페셔널 미팅, 네트워킹 파티 등에 참여할 수 있는 기회를 얻었다(한국춤비평가협회, 2015.5.31.).

다) 국제 협업

오늘날 공연예술 작품은 협업으로 이루어지는 경우가 대부분이며, 최근 세계 무용계의 국제교류 흐름 역시 공동제작이나 협업 작업으로 옮겨가고 있는 추세다(장광렬, 2014, pp. 25, 129). 춤이 종합예술이고 무대예술이라는 점에서 협업 작업은 자연스러운 것이지만, 그 양상은 세계 예술 시장의 정보 공유 및 네트워크의 강화로 보다 국제적 차원으로 확대되고 있다. 많은 예술가들은 세계에서 인정받는 각 영역의 전문가들과 함께 작업함으로써 춤 작품의 예술적 시너지효과를 높이고 있다. 이러한 국제 교류 및 협업 프로젝트는 개인, 단체, 국가적 차원에서 다양한 형태로 이루어지는데, 보다 창의적이고 새로운 형태의 춤 작품을 만들기 위해 타국 출신의 무용수, 안무가, 조명 디자이너, 음악가, 무대미술가 등이 만나 작품을 만들고, 협업을 통해 국제무대에서 성공한 예술가들은 다른 예술가들과 더 많은 협업 기회를 얻게 된다. 이 모든 과정은 춤 작품과 이와 관련된 예술가가 더 이상 한 지역에 머물지 않고 지구적 차원에서 공유되는 것에 기인한다.

독일의 샤샤 발츠(Sasha Waltz), 벨기에의 빔 반데키부스(Wim Vandekeybus), 시디 라르비 셰르카위(Sidi Larbi Cherkaoui), 요아임 쉘로머(Joachim Schlomer)는 다른 예술양식과의 결합과 융합을 통해 새로운 양식의 공연들을 보여주는 안무가들로, 이들의 성공은 세계의 여러 예술가와의 협업에 기인한다(장광렬, 2014, p. 23). 벨기에를 대표하는 피핑 톰 무용단(Peeping Tom)의 경우는 스페인의 가브리엘라 카리조(Gabriela Carrizo)와 프랑스의 샤르티에(Franck Chartier)에 의해 2000년에 설립되었는데, 이후 <Le Jardin>, <Le Salon>, <Le Sous Sol>등을 비롯한 <32 rue Vandenbranden>, <For Rent>등과 같은 국제적 협업 작품을 만들었다(춤추는 거미, 2013.9.27.).

Akram Khan의 경우, 전 세계의 예술가들과의 공동작업을 통해 자신만의 고유한 예술 세계를 구축하고 있고, 는데, 대표적인 협업작으로는 미국의 작곡가 Steve Reich, 대만의 안무가 Hwai-min Lin, 프랑스 발레리나 Sylvie Guillem, 프랑스 여배우 Juliette Binoche, 인도계 영국인 조각가 Anish Kapoor, 중국 국립발레단과 영국계 인도 음악가 Nitin Sawhney, 이탈리아인 조명 디자이너 Fabiana Piccioli, 벨기에 출신 드라마트루그⁴⁹⁾ Guy Cools, 대만의 무용가 Sheu Fang-Yi, 스페인의 플라밍고 무용수 Israel Galván, 독일 무용수 Honji Wang, 그리스의 무용단 Rootlessroot, 아제르바이잔 출신의 재즈 피아니스트 Shahin Novrasli 등과 협업(Akram Khan Company, 2015)을 한 바 있다.

한국의 경우, 1999년 시작된 제2회 서울세계무용축제의 ‘국제합작 프로그램’을 시작으로, 제4회(2001년)부터 ‘리틀 아시아 댄스 익스체인지 네트워크(LADEN: Little Asia Dance Exchange Network)’를 통해 한국과 해외 무용 단체 간의 협업작업을 진행하고 있다. 국립무용단의 <소울, 해바라기>(2006 초연)는 독일 재즈 연주 그룹인 Salta Cello와 협업하였는데, 2016년 재연 시 핀란드 출신의 조명디자이너 Mikki Kunttu를 영입함으로써 작품의 질을 높였다. Mikki Kunttu의 경우 핀란드의 Tero Saarinen, 영국의 Akram Khan, 프랑스의 Jiri Kylian을 비롯한 핀란드의 Finnish National Ballet & Opera, Tero Saarinen, Jorma Uotinen, 노르웨이의 Norwegian National Ballet, 덴마크의 Royal Danish Ballet, 스웨덴의 Gothenburg Opera Ballet, 프랑스의 Lyon Opera Ballet, 플랑드르의 Royal Ballet

49) 작가와 연출가를 돕고 대본과 관련된 작업을 함으로써 공연의 전반적인 방향성을 제시해주는 것이 드라마트루그의 일이다.

of Flanders, 스위스의 Geneve Ballet 등(Mikki Kunttu, 2017)으로 세계 정상급 무용예술가 및 단체들과 지속적으로 협업을 이어오고 있다.

『문예연감』(2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014)자료에 의하면 2007년부터 2013년까지 국내·외 예술가 및 단체들의 협업작업은 87, 39, 28, 59, 40, 52건으로 나타나, 어느 정도의 증감이 있기는 하지만 협업 작업이 지속적으로 이루어지고 있음을 알 수 있다. 이러한 국제 협업 작업의 핵심은 예술가들 간의 협조적인 관계를 장기적으로 이어감으로써 긍정적인 상호 영향을 받는 것으로(Croft, 2013, p. 36), 한번 구축된 네트워크는 더 많은 예술가들과의 창의적이고 생산적인 파트너십으로 이어져 결국 세계 무용예술의 다양성을 강화시키는 요인이 된다.

라) 국제무용기구 및 커뮤니티

전 세계에 걸쳐 문화적 흐름이 강화되고 확장되면서, 국제적 네트워크를 발전시키고 관리하기 위한 조직의 필요성이 증대되었다. 국제무용기구⁵⁰⁾는 지역과 세계를 연결시켜주고 세계의 춤 네트워크를 강화시키기 위한 목적을 지니는데, 최초의 국제무용기구는 세계에서 가장 규모가 큰 국제공연예술기구인 국제극예술협회(ITI, International Theatre Institute) 산하의 국제무용위원회(IDC, International Dance Committee)다. 그리고 국제무용협회(CID, Council of International Dance), 댄스앤차일드인터내셔널(daCi, Dance and the Child International), 세계무용연맹(WDA, World Dance Alliance), 무용수직업전환국제기구(IOTPD, International Organization for the Transition of Professional Dancers) 그리고 국제춤축제연맹(FIDAF, Federation of International Dance Festivals) 등이 있다.

1948년 연극과 무용 전문가들이 모여 설립한 국제극예술협회 산하 단체인 국제무용위원회(IDC)는 전 세계의 과거, 현재, 미래의 모든 춤 형태를 연결하는 네

50) 국제적 수준의 무용기구로는 스포츠 요소가 가미된 사교댄스의 국제 행사를 관리하기 위해 1950년에 국제볼룸댄스평의회(ICBD, International Council of Ballroom Dancing)로 출범하여 1993년 세계댄스·댄스스포츠평의회(WD&DSC, World Dance & Dance Sport Council)로 2006년에 다시 명칭을 바꾼 World Dance Council(WDC)과 1957년 International DanceSport Federation(IDSF)로 설립되어 1990년 명칭을 바꾼 World DanceSport Federation(WDSF) 그리고 1981년의 국제댄스연맹(IDO, International Dance Organization)등이 있지만, 본고에서는 순수예술을 중심으로 한 무용국제기구에 초점을 두어 이상의 국제기구에 대해서는 자세히 다루지 않기로 한다.

트위크 구축을 비전으로 삼고, 세계 춤의 문화적, 사회적, 정치적 그리고 교육적인 관련성을 강화시킴으로써 풍부한 예술 형태로서의 춤을 발전시켜나가기 위해 노력하고 있다(Futura Communications, 2016).

1973년 프랑스 파리에서 출범한 국제무용협회(CID)는 유네스코 산하의 NGO(비정부기구)로, 전 세계 170개국의 1,100개의 단체와 8,000개 이상의 개별 멤버로 구성되어있으며, 축제, 워크숍, 콩쿨 그리고 다른 행사들은 협회 부서나 멤버로 가입된 단체들을 통해 이루어지고 있다(International Dance Council, 2016). 1996년 8월에는 국제무용협회 한국본부가 설립되었는데, 본부와의 지속적인 접촉과 네트워킹을 통해 한국 무용 예술가와 작품을 국제무대에 소개하고 유럽과 아시아의 예술인과 단체를 한국에 소개하는 등 국제교류의 창구로서 역할을 담당하고 있다.

1978년 캐나다에서 출범한 댄스엔차일드인터내셔널(daCi)은 1980년부터 국제무용협회(CID)의 분과(branch)로 활동한다. 전 세계 아이들을 위한 무용을 발전시키기 위해 교육자, 예술가(무용수 및 안무가), 디렉터, 행정가 그리고 연구자들을 위한 국제 춤 네트워크 구축을 목적으로 발전기금, 국가장학금, 웹사이트, 뉴스레터 등을 만들고, 컨퍼런스를 통해 춤 분야에 있어 정보를 공유하고 협력할 수 있도록 돕고 있다(daCi.org., 2016).

1988년 홍콩에서 출범한 세계춤연맹(WDA)⁵¹⁾은 세계춤의 보다 긴밀한 네트워크를 통해 로컬과 글로벌 춤의 연결과 통합을 이루기 위해 설립된 국제기구로, 아시아와 태평양의 모든 형태의 춤의 인식, 발전, 상호 이해를 신장시키고, 지역적, 국가적, 국제적 수준에서 보다 용이하게 모든 춤의 영역의 재능, 지식, 사랑을 세계가 공유할 수 있도록 돕고 있다(Wolz, 1995, p. 116). 1990년에는 세계춤연맹 한국본부가 설립되었는데, 국제 춤 축제, 워크숍, 공연 등의 행사를 기획하여 세계 춤문화 교류의 증진을 위해 노력하고 있다.

1993년 스위스 로잔에서 출범한 무용수직업전환국제기구(IOTPD)는 전문 무용수들의 무용작업과 활동의 전환 과정을 사회가 지원해주어야 한다는 생각으로

51) World Dance Alliance 는 처음 Asia Pacific Dance Alliance의 이름으로 1988년 홍콩에서 시작되었다. 이후, 1990년에 Carl Wolz에 의해 설립된 지구적 본체가 되는 World Dance Alliance의 국제 댄스 컨퍼런스가 홍콩에서 열렸고, 아시아와 지구적 본체와의 관계를 반영하기 위해 the Asia-Pacific Center가 WDA Asia-Pacific 으로 바뀌면서, 1993년에는 WDA-Americas가 설립되었다(World Dance Alliance, 2016).

설립된 단체다. 현재 캐나다, 프랑스, 독일, 한국, 네덜란드, 스위스, 영국, 미국의 8개국이 회원으로 가입되어 있다(IOTPD, 2016).

2012년 한국에서 출범한 국제춤축제연맹(FIDAF)은 세계 각국에서 개최되는 춤 축제를 이어주는 인프라를 조성하고, 상호협력 체제를 구축함으로써 글로벌 네트워크를 구축하기 위해 2012년 한국에서 설립된 단체로, 현재 57개국의 구성원으로 이루어져 있다(FIDAF, 2016). 2011년에는 아시아 각국의 효율적인 춤 교류 네트워크를 구축하기 위해 ‘아시아무용위원회’가 한국에서 창립되었다.

국제극예술협회 이외에 무용을 포함한 국제공연예술기구로는 1948년 캐나다에서 설립된 공연예술협회(ISPA, International Society for the Performing Arts)가 있다. 이 단체는 전 세계 6대륙의 56개국으로부터 450명 이상의 회원 및 단체로 구성되어 있는데, 개인 회원을 비롯해서 공연예술과 관련된 극장, 기관, 매니저, 경연대회, 재정 지원기관 등의 단체, 그리고 예술 축제를 포함한다. 컨퍼런스, 커뮤니티 구축 프로그램, 펠로우쉽 프로그램, Pitch New Works Session, ProEx(Professional Exchange) 등의 다양한 이벤트를 통해 예술 간의 지구적 교류를 돕고 있다(ISPA, 2016).

다음은 국가의 지원 하에 운영됨으로써 보다 체계적이고 전문적으로 국제 무용 교류에 이바지하고 있는 지역화된 커뮤니티로 무용의 전지구화를 이끄는 데 큰 역할을 하고 있는 단체다. 1996년 영국 런던에서 설립된 에어로웨이브즈(Aerowaves)는 유럽 전역의 무용예술의 발전을 위한 구심점으로서 현재 33개국과 협력하여 단체를 이끌고 있다. 매년 유럽 지역에서 활동하는 20명의 안무가를 선정하여 일 년 동안 그들의 작업을 도우며, 전 세계의 주요 프로그래머를 초청하여 유럽의 최신 무용 경향을 소개하는데 앞장서고 있다(Aerowaves Ltd., 2015).

1999년 벨기에의 브뤼셀에서 설립된 공연예술 정보센터인 ENICPA(European Network of Information Centres for Performing Arts)는 유럽 지역의 공연예술 분야의 전문가들을 위한 네트워크 구축을 위해 운영되는 단체로, 현재 유럽 전역에서 공연예술 관련 축제를 주최하는 기관과 장소 등을 포함하여 13개 국가의 19개 조직들을 멤버로 보유하고 있으며, 여러 가지 프로젝트나 공연예술에 관한 최신 경향에 정보와 의견을 공유하고 있다(ENICPA, 2016).

2004년 설립된 유러피안 댄스하우스 네트워크(UDN, European Dancehouse Network)⁵²⁾는 유럽 내 7개 단체(프랑스의 CDN Paris⁵³⁾, 노르웨이의 Dansens Hus

Oslo⁵⁴), 스웨덴의 Dansens Hus Stockholm⁵⁵), 아일랜드의 Institute for Choreography and Dance-ICD Cork⁵⁶), 독일의 Tanzhaus NRW Düsseldorf⁵⁷), 오스트리아의 Tanzquartier Wien⁵⁸), 영국의 The Place London⁵⁹)를 통합하여 보다 효율적이고 강도 높은 유럽 지역의 춤예술의 발전을 위해 설립된 커뮤니티로, 현재 유럽의 22개국 36개의 멤버로 구성되어 있다.

2009년 미국에서 설립된 American Dance Abroad는 무용 전지구화 시대에 있어 미국 춤예술을 국제무대에 보다 효율적으로 확산시키기 위한 목적으로 만들어진 단체다. 예술가와 단체들을 세계 무용시장에 진출시킴으로써 해외 예술가, 단체들과 장기적이고 상호적인 네트워크를 구축할 수 있도록 돕고 있으며, 활발한 국제 무용 교류를 통해 세계 무용예술의 발전에 기여하고 있다.

2011년 결성된 아시아무용위원회(위원장 홍승엽, Joseph Gonzales)는 아시아적 주제나 소재를 바탕으로 작품을 만드는 공모사업을 진행하는 등 무용 영역에 있어 본격적인 친아시아 정책을 펼치기 위해 만들어진 커뮤니티로, 아시아 무용의 보다 적극적인 교류를 추진함으로써 지역적인 예술 공동체를 구축해 나가려는 움직임을 보이고 있다.

52) European Dancehouse Network에 대한 보다 자세한 내용은 <http://ednetwork.eu/> 참조.

53) 파리 국립무용센터(CND, Centre National de la Danse Paris)는 1998년 설립되었다(CND, 2016).

54) 현대무용 극장인 Dansens Hus는 2004년 설립되었다(Dansens Hus, 2016).

55) 이 단체는 1991년 설립되었다(Dansens Hus, 2016).

56) 1855년에 Firkin Crane 센터가 신축되었고, 1996년에 무용 전용 건물로 전환되었다. 2005년 이후 Institute for Choreography and Dance(ICD)로 개칭하고, 2004년에 유러피안 댄스 하우스 네트워크의 멤버로 가입해서 2006년 문을 닫기까지 무용 커뮤니티로서 주요한 역할을 수행했다(Firkin Crane, 2016).

57) 1973년 작은 예술가들의 그룹으로 시작된 Tanzhaus NRW는 1993년에 현재의 모습을 갖추게 되었다. 축제, 객원 예술가, 테마 시리즈와 협업 작업을 통해 컨템포러리 댄스의 국제적인 스펙트럼을 보유하고 있다. 공연, 아카데미, 유청소년 댄스하우스로서 기능을 겸하고 있는 NRW는 다양한 프로그램을 통해 예술가들의 성장을 돕고 있다(Tanzhaus NRW, 2016).

58) Tanzquartier Wien은 2001년 설립되었다(Tanzquartier Wien GmbH, 2016).

59) 1969년에 설립된 런던의 댄스하우스 The Place에는 London Contemporary Dance School과 Richard Alston Dance Company가 상주하고 있다(The Place, 2016).

4) 혼성적 무용작품 증가

전지구화는 정보의 생산과 전달이 즉각적으로 이루어지게 함으로써 다양한 문화적 융합을 용이하게 만들었고, 이로 인한 새로운 문화 창출을 강화시켰다. 혼종은 하나의 문화가 다른 지역의 문화와 만나 새로운 문화의 형태로 나타나는 것을 의미하는 개념으로(Tomlinson, 1999), 이는 전지구화 담론의 중심이 되는 문화적 논리로서 보다 자유로운 문화의 교류로 인해 증폭되고 있는 현상이다(Kraidy, 2005, vii). 문화 간 교차, 접합, 절충, 혼성, 융합 등이 확산되면서 예술계 또한 이와 같은 시류에 편승하게 되었다.

무용 예술의 경우, 1960년대 미국의 Judson Church를 중심으로 아방가르드적인 실험춤 운동이 일어나면서 비문학, 반(反) 극장주의, 반심리적인 작업을 통해 다양한 안무법이 개발되었다. 하지만, 1970년대와 80년대에 들어 다시 극장주의와 타협과 화해를 통해 춤의 혼합적(hybrid)이고 다매체적인 작업들이 시도되었고(김태원, 1992, pp. 24, 27), 많은 문화현상들은 이질적인 것이 점차 다양한 패턴으로 혼합되면서 혼합절충의 현상을 보이게 되었다. 최근 문화와 문명 간의 교류가 증대되고, 새로운 변화를 요구하는 관객의 문화적 욕구가 강해질수록 이러한 절충적 융합 현상은 더욱 빈번히 행해지게 되고(김태원, 2004a, p. 104), 서구를 중심으로 시도된 무용계의 다양한 융합적 시도는 세계로 확산되어 이제 융합은 무용계 전반의 트렌드로 자리 잡게 되었다.

현대의 춤 예술은 20세기 말 이후 기존의 무용 테크닉과 안무 구성을 해체하고 새롭게 재구성하는 과정에서 기존에 세워진 일련의 고정관념들을 타파하는 경향을 더욱 강하게 보이고 있는데(심정민, 2007, p. 217), 이는 외국 문화와의 빈번한 접촉으로 인해 춤 창작에 있어 문화적 혼종의 경향이 촉발(윤지현, 2012, p. 182)되었기 때문이다. 춤의 혼종, 장르 간 해체, 융합 등은 무용 전지구화의 대표적인 특징 중 하나로, 안무가 자신들의 창의적인 예술세계를 구축하기 위해 혹은 보다 새롭고 실험적인 작품을 추구하는 관객들의 기호에 맞추어 많은 안무가들이 타 장르의 매력적인 요소를 자신의 장르 안에 녹여내고자 하는 시도에 의해서 드러나고 있다.

Judy Van Zile(1996, p. 40)에 의하면 로컬과 글로벌의 춤 장르가 혼합되는 새롭고 창의적 형태의 안무는 ‘융합 안무(fusion choreography)’라고 불리며 시작

되었고, 샌프란시스코와 뉴욕과 같은 다민족 공동체 사회의 경우 이러한 현상이 두드러진다고 하였다. 그녀는 이러한 융합 작업이 춤을 통해 전통적인 아시아의 이야기나 테마를 묘사하기 위해 두 가지 다른 춤 장르의 움직임 특성을 결합하거나, 하나의 장르를 또 다른 춤의 형식이나 미학에 근거하여 표현하기 위해 다른 문화로부터 온 춤 장르를 이용하는 것으로 드러난다고 논의했다. 이러한 융합 현상은 세계적으로 확산되어 타 장르와의 경계 부수기 그리고 해체와 재구성 등으로 나타나고 있다.

전지구화의 특징 중 하나는 ‘문화의 다각적인 분화’⁶⁰⁾로, 한국춤의 경우 1980 년대에 서정적인 무용시, 서사적인 춤, 무용극, 교술적인 춤 등으로 다양하게 분화되면서, 종래의 한국전통무용, 발레, 현대무용의 장르 경계가 모호해지면서 여러 장르의 연계작업이 증가하는 경향을 보였다(김효분, 1989, p. 17). 20세기 후반 부터 한국의 무용계는 고착화된 춤 장르를 벗어나, 크로스오버를 통한 혼성, 그리고 춤, 연극, 음악, 미술 등이 복합적인 다원예술로의 관심과 활동이 확산되었고(김정은, 2011, pp. 26-27), 전지구화에 따른 세계적 상호 교류와 소통 확대, 그리고 탈근대 예술의 경향과 상업적 문화산업의 영향까지 더해지며 한국춤은 다양한 문화적 요소들이 서로 섞이는 공간으로서 의미를 갖게 되었다(윤지현, 2013, pp. 41-42). 이에 따라 지역의 춤을 기반으로 하여 다양한 춤 장르의 움직임뿐만 아니라, 타 예술 및 문화적 요소를 도입하여 동시대성을 강조한 창작물이 증가하고 있는 추세다. 이러한 변화는 지역의 특수성을 가지고 세계의 보편성에 다가가고자 하는 노력의 일환이며, 지역의 춤이 점차 컨템포러리 댄스화되는 이유 중의 하나라고도 볼 수 있다.

춤 작품에서 드러나는 융합 현상은 춤의 움직임에서부터 예술 장르, 그리고 문화 장르로 그 영역이 점차 확대될 수 있으며, 안무가의 의도와 성향에 의해 결정된다. 로컬과 글로벌의 춤의 융합 뿐 아니라 다양한 예술 분야 간의 융합을 이용한 안무 전략은 비단 특정 지역이나 국가에 국한된 것이 아니며, 세계 춤 시장에서 점차 강화되고 현상이다.

60) 이는 Martin Albrow가 Armin Pongs와의 인터뷰에서 언급한 내용이다(Pongs, 1999/2003, p. 37).

가) 움직임 융합

춤 예술의 가장 근원적 움직임을 융합하는 작업은 특정 춤 장르의 관습성을 완화시킴으로써 작품의 창의성과 다양성을 높여준다는 장점을 지닌다. 장르의 경계가 비교적 고착화된 발레의 경우 1930년대를 기점으로 새로운 미학적 실험이 두드러졌는데, 독일 안무가 Kurt Jooss는 <The Green Table>(1932)에서 현대무용과 재즈 그리고 마임적 동작을 활용해서 현대발레 작품을 만들었고, 1950년대 후반 설립된 Netherlands Dance Theater는 마사 그레이엄식 상체동작을 수용함으로써 보다 적극적으로 현대무용과 발레의 동작을 교합을 시도하였다. 이러한 흐름은 유럽 현대발레가 발레를 기본으로 한 하체동작과 현대무용 동작을 적극 수용한 ‘유럽식 현대무용’을 지향함으로써 발레라는 고답적인 개념에서 탈피하려는 새로운 변화라 볼 수 있다(김태원, 2004a, pp. 99-100).

한국의 무용계 또한 전통적인 무용기교가 해체되고 재구성되고 있는데, 움직임에 있어 한국무용, 발레, 현대무용의 경계를 넘나들 뿐 아니라, 더 나아가 체조, 곡예, 연기, 동양무술, 힙합, 일상적 행위 등에 이르기까지 다양한 움직임들을 흡수하여 새로운 몸짓으로 변형시키는 시도가 이루어지고 있다(심정민, 2007, p. 44). 특히 최근 젊은 창작춤세대들의 경우, ‘한국적’ 몸짓에서 벗어나 ‘자유창작적’인 춤작품을 다량 선보임으로써 한국무용과 현대무용 간의 장르 구분을 없애고 있으며(김태원, 2004a, p. 110), 절대적인 확일성에서 벗어나 다양하게 변모하는 움직임 추구, 여러 춤 영역이나 연극, 무예 등의 움직임에서부터 일상적인 몸짓 등으로부터 착안한 움직임 원리 수용, 모든 동작의 기교에서 벗어나 전통적 개념의 ‘춤’을 추지 않는 경우 등과 같이 다른 영역의 움직임을 끌어 재구성하거나 혹은 이것마저도 거부하며 새로운 방향을 모색하는 양상을 보이고 있다(심정민, 2007, p. 107). 한국무용, 발레, 모던댄스 간의 움직임 융합뿐만 아니라 힙합, 살사, 탱고 등과 같은 대중 춤예술과 결합하는 시도 또한 점차 증가하고 있다(심정민, 2007, pp. 201-202).

나) 문화예술적 요소 융합

21세기에 이르러 세계는 보다 쉽고 다양하며 빈번한 문화적 접촉을 이루고 있

고, 이러한 현상은 춤 장르의 움직임 융합 뿐 아니라 무대, 조명, 의상, 영상, 음악, 미술, 연극, 서커스, 마임, 오페라, 희곡 등 타 예술 장르 안의 문화적 요소를 보다 다양한 방법으로 결합할 수 있는 기회를 제공하고 있다. 이에 따라 춤은 점차 ‘공연예술(performance)화’ (심정민, 2007, p. 351)되고 있는데, 기존의 춤 예술이 주제를 표현하는 움직임을 뒷받침하기 위해 음악, 무대미술, 조명 등을 부수적인 차원으로 유기적으로 결속시켰다면, 최근의 급진적인 창작무용은 미술, 음악, 영상 테크놀로지, 조명 등 다양한 분야와의 교류를 통해서 움직임과 다른 구성요소들을 비교적 동등하게 나열하는 경향을 보인다(심정민, 2007, p. 44). 또한 순수 예술 뿐 아니라 대중문화적인 요소를 다양하게 결합함으로써 순수예술에 대해 어렵게 생각하는 관객들이 보다 편안하게 즐길 수 있는 복합예술로 다가가려는 시도 또한 이루어지고 있다.

장광렬(2006.2, 2014)은 유럽의 혁신적인 안무가들을 중심으로 무용이란 예술 장르가 더욱 광범위하게 해체되고 있음을 지적하며, 춤을 중심으로 새로운 장르가 접목되는 크로스오버, 다양한 장르가 한꺼번에 혼합되는 토탈 시어터, 그리고 몇 개의 장르가 한쪽으로 치우치지 않은 채 동등한 비중으로 만나는 새로운 형식의 공연 등이 혼재하고 있는 현대 컨템포러리 댄스의 최근 경향을 제시하였다.

춤 작품을 영상과 접목시켜 만든 무용영상은 또 다른 형태의 융합이라 볼 수 있다. 20세기 중반 이후 가속화된 장르 해체 그리고 예술분야 간 상호 교류의 흐름에 따라 춤과 영상의 접촉은 보다 직접적이고 독립적인 관계로 진행되고 있다. 무용예술에 있어서 영상작업⁶¹⁾은 공연실황을 그대로 영상화한 일차적인 녹화 뿐

61) 영상작업은 단명(短命)하는 극장예술의 일시적 환영에서 오는 이미지 퇴화를 극복할 수 있고, 극장의 공간적 제약으로부터 자유로워져 의도하는 예술 표현을 조금 더 수월하고 명확하게 제시함으로써 예술가들의 시·공간적인 실험들을 좀 더 효과적으로 표출할 수 있다는 장점을 지닌다. 또한 춤이 표현할 수 있는 영역을 극장무대 밖으로까지 확대시킴으로써 무용예술이 지닌 일시성과 한정성을 극복할 수 있는 대안으로 부각되고 있다. 무용 영상작업은 네 가지 유형으로 구분되는데, 첫 째 공연 실황에 근거를 두고 영상 연출을 가미한 것으로, Mats Ek의 <지젤>(1988)과 Matthew Bourne의 <백조의 호수>(1998)가 대표적 예이고, 둘째, 작품 제작 과정을 다큐멘터리식(式)으로 보여주면서 완성된 작품을 소개하는 것으로, Merce Cunningham의 <공간의 점들>(1986)이 그 예이다. 그리고 셋째, 첫 번째 두 번째 유형에서 더 나아가 의도적으로 영상매체용으로 제작한 것으로, Pina Bausch의 <비탄의 황후>(1988)가 있다. 넷째, 영상기법과 무용예술을 접목해 제작하는 비디오 댄스가 있다(심정민, 2007, pp. 70-73, 91). 이지선(2010)의 경우, 비디오 댄스에 무대 작품을 영상에 맞게 재구성한 춤 영상, 무대공연이 아닌 비디오매체로서 존재하는 춤 영상, 그리고 다큐멘터리로서의 춤 영상을 포함시켰는데, 즉, dance film, video dance, cine-dance, choreocinema, dance on screen, dance for camera, docudance 등의 양식을 아우른다(이지선, 2010, p. 50).

아니라, 공연된 작품을 토대로 영화적 연출을 가미하거나 한편의 영화처럼 새롭게 연출하는 영상작업 등이 이루어지고 있다. 영상산업이 끊임없는 진보를 이루어가고 있다는 점, 점차 멀티미디어에 익숙해져 가는 사회문화적 흐름 속에서 시간과 공간적 제약을 벗어나는 영상매체는 효과적인 전달 수단이 된다는 점에서 무용영상은 전 세계적인 네트워크를 확립할 수 있는 가능성을 지닌다. 실제 영국과 독일 등을 중심으로 영상무용가들이 활발히 활약하며 여러 가지 무용영상 페스티벌을 통해 국제교류를 이루어가고 있는 추세다(심정민, 2007, pp. 74-78, 101).

1940년대 영화매체를 수용한 매체 예술적 장르는 1960년대 저가형 이동 비디오 카메라가 개발되면서 ‘비디오 댄스’라는 장르로 확산되었는데, 이는 단순히 아날로그 녹화매체로서의 비디오를 사용하는 것을 넘어서 텔레비전, 영화, 비디오, 컴퓨터에 의해 표현되는 표상방식과 영상 기술적 조작을 강조한 개념이다(이지선, 2010, p. 50). 춤과 영상의 융합에 있어 국제적인 주목을 받고 있는 또 다른 안무가는 미국의 무용수이자 안무가 William Forsythe로, 그는 안무, 영화, 건축 예술의 융합을 ‘얽힘(entanglement)’이라고 표현하며 자신의 작품을 대형 박물관에 전시한다. 그 중 <Stellentstellen>(2013)는 2개의 비디오 프로젝션을 이용하여 시간, 공간, 그리고 시각적 요소를 결합하였다(William Forsythe Choreographic Objects, 2016). 한국에서 처음으로 춤에 영상을 결합시킨 작품으로는 현대 무용가 이정희의 <살풀이 하나>(1980)로, 춤과 영상의 만남의 전무했던 상황에서 이는 획기적인 시도였다. 수십 대의 멀티비전을 사용하여 이미 촬영한 자연을 담은 영상을 이용하여 춤 동작과 연결 지어 작품을 구성했다.

5) 정보통신기술(ICT)⁶²⁾의 다양한 활용

인간 삶의 방식과 사회적 환경의 변화는 예술문화에도 영향을 미치게 마련이다. 20세기 중반 이후 과학기술의 급격한 발전은 인간 사회를 디지털화했고, 이는 21세기에

62) 정보통신기술(ICT, information and communication technology)은 정보기술(IT, information technology)과 통신기술(CT, communication technology)의 합성어로, 정보를 전달하는 영상 기기, 미디어, 컴퓨터 등과 같은 기기를 운영하고 관리하는데 필요한 기술뿐만 아니라 수집, 생산, 보존, 개발, 처리, 관리하는데 필요한 컴퓨터 네트워크와 전기통신망을 기반으로 한 모든 기술까지를 포함한다.

이르러 전지구화의 가속화로 이어졌다. 세계를 지구촌으로 만든 정보통신기술의 발전은 무용 예술 또한 전산화, 정보화시킴으로써 보다 효율적으로 소통하며 교류할 수 있는 환경을 마련해주었고, 또한 산업화로 인한 예술의 상품화는 세계인들이 무용을 소비 가치를 지닌 문화 상품으로 인식하도록 만들었다. 테크놀로지 과학이 보다 정교해지면서 춤을 포함한 문화예술 영역에 있어 이러한 기술이 미치는 영향은 더욱 커지고 있다. 정보화, 산업화 그리고 전지구화의 흐름 속에서 이제 ICT는 무용 영역의 전반에서 다양하게 활용되고 있고, 이는 무용 전지구화를 가속화시킴과 동시에 이를 나타내는 특징이 된다.

가) Computer Technology 활용

1946년 세계 최초의 컴퓨터인 ENIAC(electronic numerical integrator and calculator)이 등장한 이래, 컴퓨터는 꾸준히 진화했고 점차 다양한 분야에서 사용되기 시작했다. 첨단 기술은 특정 지역에서부터 세계로 확산되고 있으며, 이러한 기술을 받아들인 무용계 또한 종전의 아날로그 방식에서 벗어나 점차 디지털화되고 있다. 특정 안무가 혹은 무용가에 의해 시도된 춤과 테크놀로지의 결합은 다른 예술가들에게 영감이 되고, 또 다른 실험적이고 창의적인 작품을 탄생시키는 동기가 되며, 이는 세계 춤 예술의 진보적이고 새로운 단계로의 도약과 질적인 변화를 촉진한다.

1960년대와 70년대 이후의 예술은 투사영상물(projection), 파라미터(parameters)의 확장과 통합을 통한 기술의 활용을 통해 다양한 혼합물 형태의 작품들을 만들어내고 있는데, Hans van Manen, Wim Vandekeybus, Frédéric Flamand, Helena Waldmann, José Montalvo, Philippe Decouflé 등이 대표적인 안무가다(Rosiny, 2007, p. 15). 무용 예술에 있어 컴퓨터 기술은 음악 편집 및 생성, 작품 내 컴퓨터 영상 및 그래픽, 움직임 기록, 안무 작업, 동작 연구와 분석, 공연 기록 등 다양한 목적으로 활용되고 있는데, 보다 고차원적인 컴퓨터 기술이 활용되기 시작한 것은 1990년대로, 컴퓨터 소프트웨어 프로그램 회사 Credo Interactive가 1991년부터 Merce Cunningham을 비롯해 다른 안무가들과 작업을 시작하면서 ‘DanceForms’⁶³⁾라는 툴(tool)을 만들었다.

63) 구체적인 프로그램 내용은 <http://charactermotion.com/products/danceforms/> 참조.

첨단 기술을 이용한 또 다른 안무방법 중 하나는 센서를 이용해 무용수들의 신체 동작을 데이터로 추출함으로써 영상을 제작하는 모션 캡처 테크놀로지(motion capture technology)로, 캐나다 무용 단체 La La La Human Steps의 <Amelia>(2002)에서 사용되었다. 무용 공연에서 사용된 컴퓨터 그래픽 기술의 경우 가장 일반적으로 볼 수 있는 것은 이를 이용한 배경 막(backdrop)이었지만, 기술의 지속적인 발전으로 홀로그래피(holography) 기술을 접목한 3차원의 가상공간까지 만들어지고 있다(김혜진, 2005, pp. 17, 22).

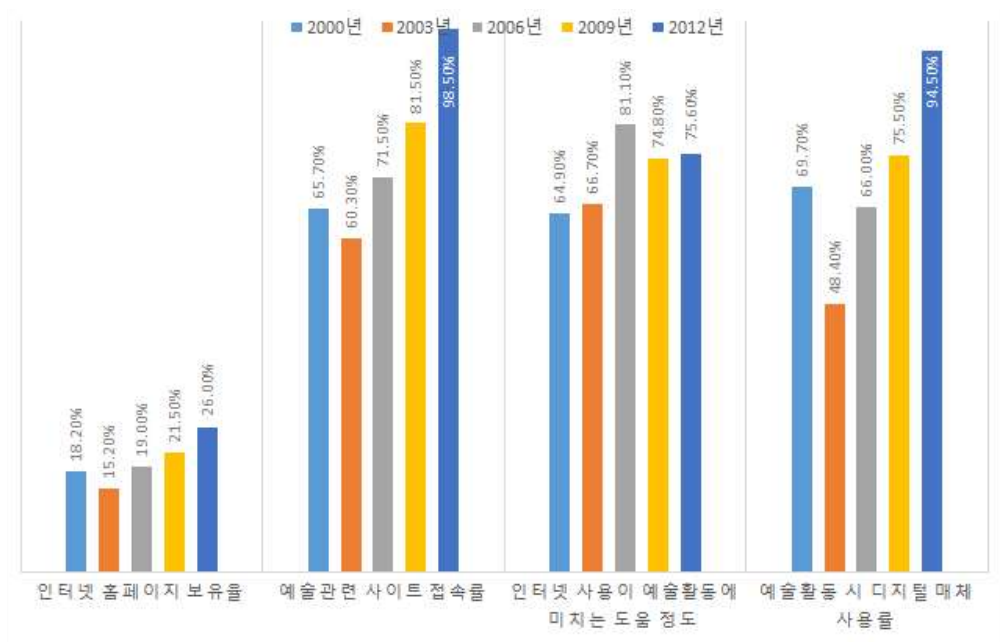
무용예술에 있어 테크놀로지가 다양한 방법으로 활용되고 있는 가운데, 세계 무용계는 다시금 춤이라는 예술의 핵심인 ‘몸’으로 회귀하는 움직임 또한 다시 일고 있는데, 이러한 현상은 몸을 매개로 하는 무용예술의 아름다움에 대한 근본적인 가치에 대해 다시 고민하고 반문하게 된 탓이라 볼 수 있다(장광렬, 2014, p. 311). 현란한 기술 및 장치들을 거두고 다시 움직임이라는 춤 예술의 기본으로 돌아가고자 하는 움직임이 바람직하다고 생각되어지는 한편, 테크놀로지의 발전과 함께 끊임없이 진보하고 변화하는 현대 사회 그리고 무대예술의 영향을 받는 이상, 그 형태나 방법이 달라질 뿐 예술가들의 첨단 기술 도입을 통해 작품을 만들고자 하는 실험적 시도는 지속적으로 이루어질 것으로 보인다.

나) Internet Media를 통한 춤정보 공유 및 소통 강화

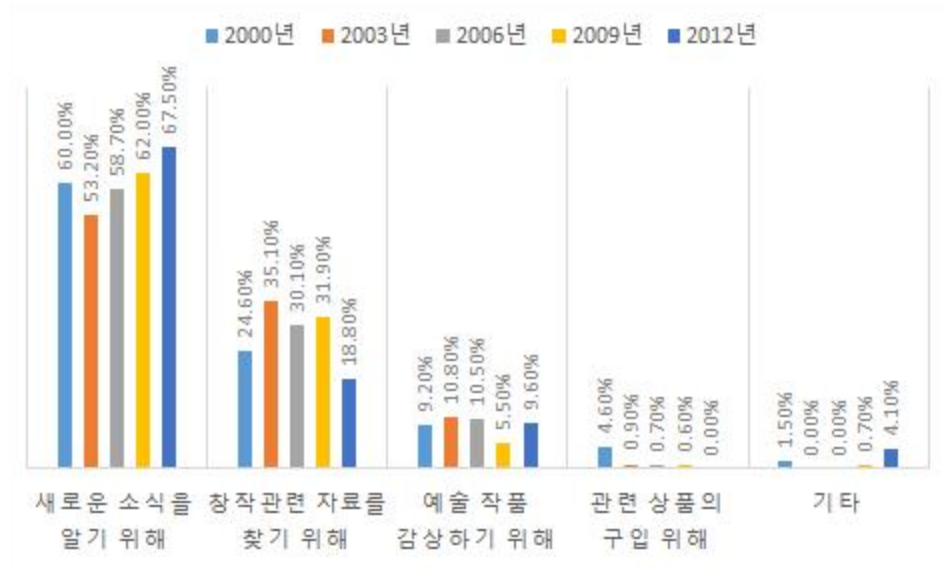
20세기 후반 정보통신기술의 비약적인 발전은 ‘지식정보화사회’라는 새로운 시대로의 전환을 가능케 했고, 전지구화를 가속화시켰다. 역으로, ‘통신지구화(communication globalization)’는 무엇보다도 전지구화 시대를 특징짓는 가장 뚜렷한 특성으로(이상현, 2006, p. 150), 특히, 시간과 공간의 제약 없이 지역 간의 정보 격차를 줄이고, 보다 손쉽게 다량의 정보와 데이터를 확산·공유하며, 세계인과 소통하는 글로벌 네트워크를 구축할 수 있다는 점에서 Internet Media는 무용 예술에서도 다양하게 활용되고 있다. 인터넷 포털사이트, 홈페이지, 이메일 그리고 Facebook, Twitter, Instagram, YouTube, 블로그, 온라인 카페 등의 Social Media(혹은 SNS, social network service)를 통해 무용 예술가들은 춤과 관련한 수많은 정보를 검색하고, 다른 이들과 소통하며, 아이디어와 영감을 얻는다. 개인을 비롯한 무용 관련 단체들은 공연 홍보, 마케팅뿐만 아니라 춤에 대한 지식과 정

보를 기록, 보존, 공유하는 공간이자, 관객 및 다른 이들과 소통하는 창구로 이를 다양하게 활용하고 있다.

무용 예술인들의 디지털 매체 사용에 관한 『문화예술인실태조사』(문화체육관광부, 한국문화관광연구원, 2000, 2003, 2006, 2009, 2012)에 의하면, ‘개인 인터넷 홈페이지 보유율’, ‘예술관련 사이트의 접속률’, ‘인터넷 사용이 자신의 예술 활동에 미치는 도움 정도’ 그리고 ‘예술 활동 시 디지털 매체 사용률’에 대한 연구 결과는 [그림 8]와 같다. 약간의 감소 경향을 보이는 연도도 있지만, 모든 항목에서 전반적인 증가 추세를 보이고 있다. 2012년의 경우, 예술관련 사이트에 접속하는 비율은 2012년에 98.5%로 나타나 연구 참여자 대부분이 인터넷을 사용하는 것으로 드러났으며, 또한 창작 활동 시 첨단매체 사용 비율도 94.5%로 매우 높게 나타났다. 2000년 이후 12년 동안 무용 예술인들의 인터넷 활용률은 점차 증가하고 있으며, 인터넷이 그들의 창작 활동에 긍정적 영향을 미치고 있음을 알 수 있다. 예술관련 사이트의 접속 이유는 ‘문화예술계의 새로운 소식을 알기 위해’, ‘창작관련 자료를 찾기 위해’, ‘예술작품을 감상하기 위해’, ‘관련 상품의 구입을 위해’ 등으로(그림 9), 인터넷을 사용하는 주요한 목적은 정보를 습득하고 이를 활용하기 위함이었다.



[그림 8] 국내 무용 예술인들의 디지털 매체 사용 현황



[그림 9] 국내 무용 예술인들의 인터넷 접속 이유

춤은 시각과 청각이 공존하는 예술이라는 점에서 특히 동영상을 무료로 공유하는 사이트인 YouTube⁶⁴⁾는 무용 영역에 있어 그 활용도가 매우 높는데, 민경화(2015)에 의하면, Youtube는 공연을 보지 못한 사람에게 감상의 기회 제공, 영상 자료를 영구히 보관할 수 있는 아카이브(archive)로 사용 그리고 무용 공연의 홍보수단으로서 활용되고 있다. 양유나와 염계화(2014)는 전 세계 6대륙 87개국의 국·공립, 사설, 개인 무용예술단체를 대상으로 하여 소셜 미디어의 활용 실태를 분석하였는데, 북아메리카의 참여 빈도가 가장 높고, 아프리카가 가장 낮은 결과를 보였다. 북아메리카 발레단체의 경우 89%가 SNS를 통해 관객들과 소통하고, 75.4%가 시청각자료를 포함한 디지털 미디어를 활용하고 있었다. SNS의 유형별 분석(Facebook, Twitter, YouTube) 결과는 Twitter, Facebook, YouTube 순으로 나타났다.

64) 2005년 오픈한 이후 세계에서 가장 많은 방문객을 소유하는 인터넷 사이트다. 2015년 3월 기준으로, 전 세계 인터넷 사용자 중 80% 이상이 YouTube를 방문했다(statista, 2016).

3. 정체성

가. 정체성의 개념

정체성(identity)이란 자아가 한 인격체로서 타인 혹은 타 집단과 구별되는 특성으로(Merriam-Webster, 2016), 흔히 ‘나는 누구인가?’라는 물음에서부터 출발한다. 정체성은 자신의 존재에 대한 본질과 의미를 드러내고, 개인이 처한 시간, 공간, 역사적·사회적 맥락, 그리고 타인과의 관계라는 복잡한 구조 속에서 규정되는 특징을 지닌다. 이는 본래 고대 그리스 시대부터 중세 전까지는 논리적인 규칙을 지칭하는 개념으로 사용되었는데, 중세에 이르러 신(神)에 대한 배타적 속성으로 여겨지는 의미상의 변화를 겪었다. 정체성은 인간을 주체적 존재로서 격상시키고 스스로를 사회적 주체로 믿게 되면서 가능해진 개념으로, 생물학적 요인에 의해서 결정되거나 특정한 사회집단에 의해 인위적으로 형성되기도 하는데, 그 형성과정은 사회마다 다르고, 같은 사회 내에서도 다양하게 나타난다(이윤희, 2010, pp. 207-208).

개인의 자아정체성은 사회 심리학적 접근을 통해 이론화되었는데, 집단 간의 행동을 밝히기 위해 발전된 사회정체성이론(social identity theory)과 이 이론을 기반으로 개인과 집단 간의 관계를 보다 구체화시킨 자기범주화이론(self-categorization theory)이 대표적이다. 두 이론 모두 개인은 사회동일시 혹은 사회일체화(social identification) 과정을 통해 특정 집단의 정체성(collective identity)⁶⁵⁾을 내재화시킨다고 주장한다. 사회정체성이론에서는 개인의 정체성(personal identity)을 개인정체성(individual identity)과 사회정체성(social identity)으로 구분하는데, 이는 개인을 정의하는 인지적 주제를 개인에게서 찾아가 혹은 사회에서 찾아가에 따른 것으로, 개인정체성은 개인의 특성을 바탕으로 스스로를 정의하는 것이고, 사회정체성의 경우는 특정 사회 집단의 일원(membership)이라는 소속감을 느낌으로서 자신을

65) 집단정체성의 개념에서 파생된 조직정체성(organizational identity)은 ‘조직 구성원들이 인식하고, 함께 공유하는 핵심적이고 지속적인 조직의 특성’을 의미하며, 개인은 이를 통해 자신에게 가치와 의미를 부여하고, 개인의 행동은 조직의 지도자와 구성원 간의 다양한 상호작용을 통해 영향을 받게 된다(Albert & Whetten, 1985). 조직정체성 이론 또한 사회정체성이론을 근간으로 하여 발전하였고, 많은 경우 조직정체성은 사회정체성과 혼용되어 쓰인다.

인지하는 것이다(Tajfel, 1974, 1978; Tajfel & Turner, 1986). 자기범주화이론⁶⁶⁾에서는 개인의 정체성을 세 가지 범주로 설명하는데, ‘개인적 차원의 개인정체성(personal identity)’, ‘집단적 차원의 사회정체성(social identity)’, ‘인간존재 차원의 인간정체성(human identity)’에 의해 개인적 가치 및 의미를 부여받게 된다고 주장한다(Turner, Hogg, Oakes, Reichel & Methewell, 1987).

정체성은 개인이 일정한 사회집단에 속해 있다는 것을 인지하고, 그 집단에 동화될 수 있도록 하는 행동, 언어, 문화의 집합(Warnier, 1999/2000)이자, 과거, 현재, 그리고 미래와의 상징적 상호작용의 산물로(Blumer, 1969), 개인, 집단, 혹은 민족의 공통적인 역사와 문화적 배경을 토대로 사회문화적으로 동질함을 느끼고 귀속감을 느끼는 사회 심리적 개념이다. 개인 정체성은 개인과 사회의 상호작용 그리고 상징적, 역사적, 문화적, 그리고 정치적인 연결고리 안에서 구축되며, 한 인간으로서의 다양한 일면을 드러내기 때문에 단일적이지 않으며, 다차원적이고 복합적인 모습으로 규정될 수 있는 가능성을 지닌다. 보통 정체성을 규명하는데 있어서 강조되는 것은 동질감, 소속감, 일체감 등의 ‘같음’이지만, 이 개념 안에는 ‘다르지 않음’이라는 구별과 차이의 속성이 포함되어 있다. 개인과 개인의 차이, 집단과 집단의 차이는 개인의 정체성과 그 집단의 정체성을 더욱 부각시킨다는 점에서 결국, 정체성은 ‘같음’과 ‘다름’이라는 상반된 속성을 통해 개념화된다.

Stuart Hall(1992)은 이러한 정체성의 개념을 ‘계발 주체(enlightenment subject)’, ‘사회적 주체(sociological subject)’ 그리고 ‘포스트모던 주체(post-modern subject)’로 구분하여 정의하였는데, 계발 주체는 온전히 자기중심적이고, 단일적 개인으로서 일관된 자아를 중심으로 통합된 정체성이고, 사회적 주체는 현대 사회의 복잡성을 근거로 의미 있는 타자와의 관계 속에서 형성되는 상호작용적 정체성이며, 포스트모던 주체는 온전히 통합되고 일관된 것이 아닌 파편화되는 해체주의적 정체성으로 정의된다(p. 275-277). 다음은 포스트모던 주체로서의 정체성에 관한 그의

66) 이 이론에서는 기능적 길항작용(functional antagonism)에 의해서 한 범주로부터 인식된 정체성이 두드러지면 다른 범주로부터 인식된 정체성이 약화된다고 주장하였는데, 이에 대해 이의를 제기한 것이 접합이론(fusion theory)로, 개인과 사회집단의 구성원들의 정체성은 유기적으로 영향을 미치며, 개인과 집단이라는 경계는 침투적(porous and permeable)이기 때문에 개인과 집단의 정체성 접합(identity fusion)이 이루어질 수 있다고 보았다. 정체성 접합의 정도는 그룹 내의 결속의 정도와 개인의 특성에 따라 다르며, 때에 따라서는 개인과 집단의 정체성이 완전히 일치하게 된다(Swann, Gómez, Seyle, Morales, & Huici, 2009).

설명이다.

정체성은 생물학적이 아니라 역사적으로 정의된다. 주체는 시대의 변화에 따라 각기 다른 정체성을 지니며, 일관된 '자아(self)'를 중심으로 통합되지 않는다. 우리 안에 존재하는 모순된 정체성들이 서로 다른 방향으로 잡아당기고 있기 때문에 우리가 동일시(identification) 하는 인지적 주제는 끊임없이 변경된다. ... (중략) ... 완전히 통합된(unified), 완성된(completed), 확실한(secure), 그리고 일관된(coherent) 정체성이란 환상이다(p. 277).

Stuart에 따르면, 사회적 개념 안에서의 정체성은 자아라는 내부와 공적인 세계라는 외부 사이의 공간을 이어주는 가교역할을 하며, 이로 인해 개인은 의미와 가치를 내면화하면서 사회적이고 문화적 세계 안에서 주체적인 감정을 조절하게 된다. 하지만, 20세기 후반 현대 사회로의 전환은 계급, 성, 인종, 민족 그리고 국적 등으로 형성되는 전통적인 정체성의 개념을 변화시켰고, 이러한 사회적 구조의 변화는 정체성이 형성되는 과정을 보다 복잡하고 다양하게 만들었다. 포스트모던 주체에서 인간의 정체성은 고정불변의 것이 아니며, 특히, 전지구화 현상 속에서 정체성은 더 이상 국민국가의 테두리 안에 한정되지 않기 때문에 인구이동, 문화교류 등 주변의 사회문화적 환경에 따라 다양한 모습으로 재구축된다.

나. 문화 정체성

1) 문화 정체성의 개념

문화 정체성은 문화가 지닌 특수성의 맥락에서 정의될 수 있는데, 한 사회의 구성원들이 특정한 시·공간 속에서 상호작용을 하며 얻게 된 유·무형의 산물들이 바로 문화의 특수성이다. 특정한 구조 안의 구성원들에 의해 만들어진 문화는 다른 조건과 환경으로부터 만들어진 문화와는 구별되며, 이를 문화 정체성이라 부른다(Warnier, 1999/2000, pp. 162-163). 바꾸어 말하면 다른 문화와는 구별되는 고유한 특성이 무엇인가에 의해 결정되는 것이 문화 정체성이며, 이는 그 문화 속에서 살아가는 개인 및 집단의 정체성에도 영향을 미치게 된다. 정체성은

자아와 사회, 즉 문화적 세계라는 외부와의 끊임없는 대화를 통해 형성된다. 이처럼 인간의 정체성은 필연적으로 ‘문화’를 매개로 형성(Stuart, 1992)된다는 점에서, 사회정체성이론에서 말하는 개인정체성이나 사회정체성 모두는 문화정체성과 밀접한 관계를 맺는다.

특정 집단이 속한 사회·역사적 환경 그리고 함께 공유한 경험들에 의해 문화정체성은 형성되는데, 새로운 문화가 유입되어 사회가 변화하면 그 사회 집단의 정체성 또한 변하게 되고, 정체성에 대한 재 개념화가 요구되기도 한다. 이러한 특성 때문에 문화 정체성은 고정 불변하는 것이 아닌 주변 사회와의 관계 속에서 형성되고 변화하는 상징적 체계다. 전통적으로 구축된 문화 정체성은 시대적 상황과 흐름에 따라 새롭게 변화한다(양건열, 2002, pp. 5-17). 다시 말해, 문화 정체성은 역사를 초월한 본질이 아니라 역사 속에서 재구축되는 개념으로, 새로운 문화 정체성의 형성 과정에는 기존의 정체성을 구성하는 요소 뿐 아니라, 타 문화로부터 수용된 요소들과 함께 지금 시대에 만들어지는 요소들까지도 포함되는 것이다(양건열, 2002, pp. 40-45).

흔히 문화 정체성은 민족 정체성과 동일시되는데, 독일의 철학자 Wolfgang Welsch는 전지구화 시대를 살아가는 현대인들에게 이는 적절하지 않은 관점이라고 지적했다. 전 세계적으로 다양한 나라의 국민들에 의해 생겨나는 강한 문화적 혼합은 더 이상 문화를 민족이라는 틀과 동일시할 수 없고, 고도로 국제적으로 나타날 수 있다는 이유에서다. 그는 문화가 항상 민족적이라는 사고는 낡은 관점이라고 하며, 가변 문화적 생활 형식에 따라 새로운 형태의 문화 정체성이 생겨날 수 있음을 제시했다(Pongs, 1999/2003, pp. 247-270).

문화 정체성은 국가 정체성과 매우 긴밀하게 연관되는데, Stuart Hall(1992)은 전지구화 과정에 의해 국가적 문화 정체성이 어떠한 영향을 받는지에 대해 논의했다. 그는 국가 정체성이란 우리가 태어나면서 갖게 되는 것이 아니라 ‘문화체계들 속에서 끊임없이 변형되는 것’이라고 논의하며, 다양한 문화의 교류 속에서 살고 있는 현대인들은 문화적 혼성체들을 강조했다. 근대 이전 혹은 보다 전통적인 사회에서 정체성은 종족, 종교, 지역 등에 의해 형성되었지만, 근대로 진입하면서 문화가 이를 결정짓는 중요한 요소가 되었고, 시·공간의 응축이라는 전지구화의 특징은 전통적으로 형성된 국가의 문화 정체성에 영향을 미치며, 새로운 모습으로 이를 변화시키고 있다.

전지구화로 인한 전통적 국민국가의 변화는 Thomas L. Friedman(2000)의 <렉서스와 올리브 나무(The Lexus and the olive tree)>에서 잘 드러난다. 그는 전통적으로 이어져 온 인간과 국가의 정체성을 ‘올리브 나무’로, 기술의 발전으로 인한 인간 삶의 근대화를 ‘렉서스’로 비유하며 국민국가와 전지구화 현상의 대립적인 구조에 대해 논의하였다. 전지구화의 특징인 글로벌 시장, 금융 기관, 삶의 생활수준을 높여주는 컴퓨터 기술 등을 일본의 고급 자동차 렉서스로 상징화하며, 현대 사회에서 국가 체제의 형성은 자율적, 초국가적, 균질화되고 표준화된 시장의 힘과 기술에 의해서 이루어진다고 설명한다. 반면, 언어적·지형적·역사적으로 개인이 속한 국민국가는 아무리 그 개념이 약해진다 하더라도 절대로 사라질 수 없으며, 개인을 존재하게 하는 필수적이고 중요한 뿌리임을 강조했다. 인간과 국가의 정체성을 상징하는 올리브나무를 지키려는 노력과, 물질주의와 자본주의를 상징하는 렉서스의 발전과 혁신을 향한 노력은 지금도 계속되고 있으며, 비록 국가가 존재하는 핵심은 올리브 나무이지만 렉서스가 바로 그 국가 체제를 만드는 이러한 이중적인 사회 구조는 전지구화를 설명하는 특징 중 하나다. 다음에서는 전지구화와 문화 정체성의 관계에 대해 보다 구체적으로 살펴보고자 한다.

2) 전지구화와 문화 정체성

세계의 문화들은 18세기 말 이후 생긴 일정한 민족국가 시스템을 통해 구조적으로 서로 닮고 동형화되었다. 모든 나라는 국가, 행정기관, 국민경제를 가지고 있으며, 이 동일한 구조를 통해 각 나라는 전 세계적으로 연결되고 각 생활양식들을 서로 비교할 수 있게 되었다. 이 때 국가의 고유 구조를 형성해야 한다는 필요성은 각 국가로 하여금 의식적으로 고유의 문화 정체성을 형성하게 만들었고, 이는 세계가 다양하게 발전하는데 영향을 미치고 있다(Breidenbach & Zukrigl(1998/2003, pp. 94-95). 국가의 문화 정체성은 복잡하고 다층적인 전지구화에 따라 전통적 모습의 해체와 새로운 모습으로 재구성되는 반복 과정을 거치고 있는데, 박지성(2007)은 전지구화로 인해 문화의 경계가 느슨해지고, 경계를 넘어서는 혼용과 잡종으로 과거에 구축되었던 정체성이 해체되고, 새로운 문화 정체성이 등장함을 논의했다. 문화의 전지구화가 지역의 문화적 특성을 심화시키고, 지

역 문화의 정체성을 체현(體現)함과 동시에 정체성을 확장시키는 과정을 통해 전통적으로 구축된 문화 정체성은 변화된다는 것이다. 이에 관련된 논의의 중심에는 국가의 문화 정체성이 존재하는데, Stuart Hall(1992)은 세 가지 관점에서 전지구화와 국가의 문화 정체성에 대해 논의하였다. ‘국가 정체성이 문화 균질화와 포스트모던의 성장의 결과로 침식되고 있다’, ‘국가 그리고 다른 지역 혹은 특정한 정체성은 전지구화에 대한 저항으로 오히려 강화되고 있다’ 그리고 ‘국가 정체성은 약화되고 있지만 새로운 혼성적 정체성으로 대체되고 있다’는 것이 그 핵심 내용이다. 우선 균질화의 관점에서 보면, 점차 외부적 환경에 노출이 증가하면서 국가의 문화 정체성은 보존은 어려워졌고, 멀리 떨어진 사람들은 서로 비슷한 문화를 공유하게 되었다. 전지구화 시대를 사는 우리의 삶은 세계 시장에 의해 결정되고, 지구적인 네트워크와 통신체제에 의해 형성된다. 정체성이 특정 시간, 공간, 역사, 그리고 전통으로부터 점차 분리되어 ‘자유롭게 배회(free-floating)’ (p. 303)하게 되면서 우리는 다양한 정체성들에 직면하게 되었고, 여러 가지 자유로운 선택의 가능성을 지닌 ‘문화적 슈퍼마켓(cultural supermarket)’ (p. 303)에서 정체성을 구축할 수 있게 되었다. 하지만 이러한 현상의 중심에는 소비주의가 자리하며, 세계로 확산된 소비주의는 문화적 차이를 감소시키고 교유한 전통, 구별되는 정체성을 균질적으로 변화시키는 위험을 동시에 지닌다. 반면, 전지구화에 대한 저항으로 지역적 정체성이 강화되기도 하는데, 아프리카계 카리브해인(Afro-Caribbean)의 젊은이들이 라스타파리아니즘(Rastafarianism)을 통해 그들의 아프리카의 기원과 유산을 강화하는 움직임, 혹은 무슬림 공동체의 문화적 전통주의에 대한 부흥과 종교적 전통 신앙과 정치적인 분리주의를 표방하는 움직임 등이 그 예이다.

전지구화 현상 속에서 새로운 정체성의 생산은 1970년대 아프리카계 카리브해인과 아시아 공동체 모두를 위한 새로운 ‘블랙(black)’이라는 정체성과 관련된다. 이들은 문화적, 민족적, 언어적, 신체적으로도 공통점이 없지만, ‘화이트(white)’와는 구별되는 ‘다른 사람들(other)’이라는 테두리 안에서 서로 동질성을 느낀다(Hall, 1992, p. 308). 블랙 정체성은 여러 가지 다양한 범주를 아우르는 통일된 개념으로, 단지 시간과 공간 안에서 형성되는 정치적 특성 뿐 아니라 다양한 정체성들이 서로를 소멸시키지 않고 불가분으로 함께 결합되는 특성을 지닌다. 마지막으로, 전지구화는 다양한 문화를 교차시키고 때로는 국가의 문화 정

체성을 변형시키기도 하는데, 이 때 자국의 문화는 완전히 소멸되는 것이 아니라 새로운 문화와 융합하는 원리를 따르게 되며, 이는 문화적 절대주의 관점에서 바라보는 문화적 순수성에 대해 새로운 해석을 가능하도록 한다. 특히 이주에 의해 발생된 새로운 디아스포라는 이러한 문화적 융합을 더욱 강화·확산시킨다. 이에 대한 저항적 움직임으로 전통으로의 회귀가 강해지기도 하지만, 이러한 움직임 속에서 또한 새로운 문화의 융합적 현상이 발생한다. 로컬과 글로벌의 조합이 어떠한 비중과 형태로 이루어지는가에 따라 융합의 결과는 달라지며, 전통을 강조하는 지역의 강화는 기존의 전통과는 다른 모습의 전통을 기반으로 한 고유한 국가적 문화로 탄생하게 되는 것이다.

문화 정체성에 대한 논의는 문화적 경계가 상실됨으로써 외부의 강력한 문화의 힘에 지역의 문화가 흡수되고 동질화된다는 비판적 입장(Breidenbach & Zukrigl, 1998/2003, pp. 52-53, 97, 106, 166-167)과 문화적 교류를 통해 다양한 문화가 생성된다는 긍정적 입장(Breidenbach & Zukrigl, 1998/2003, pp. 80, 97, 101, 235, 239)으로 구분되는데, 문화의 균질화로 민족의 정체성은 약화되기도 하고, 이에 대한 저항적 움직임으로 강화되기도 한다. 양건열(2002)은 문화 정체성의 구성 요인을 첫째, 지리적이고 자연 환경적 요인, 둘째, 계급적, 성적, 세대적, 직업적인 사회적 요인, 셋째, 대중문화, 사이버 공간 등의 특화된 문화적 관행 및 제도 요인, 넷째, 문화적 접변 요인으로 구분했다. 이러한 구성 요인들이 어떻게 배치되는가에 따라 문화 정체성이 구체적으로 드러난다는 것이다. 전통적 개념 안에서 문화 정체성은 ‘민족’, ‘국가’와 불가분의 관계를 맺고 형성되었는데, 이러한 점에서 한국의 문화 정체성은 한국인이 집단적으로 만들어내는 삶의 결 또는 양식을 의미하며, 이러한 결과 양식의 특징들이 정체성을 구성하는 주요 요소가 된다(양건열, 2002, pp. vii, ix, 42).

민족의 문화 정체성은 전통문화의 계승, 외래문화의 수용, 그리고 새로운 문화의 창조 등의 과정을 거치며 형성되고 변화한다. 외래문화의 수용 시 주체적인 관점을 유지하며 선택적으로 이를 수용하는 태도는 자국의 문화 정체성을 지키기 위해 중요하다고 여겨진다. 한국의 경우, 문화 정체성을 탐구하려는 노력은 일제 강점기부터 시작되었는데, 민족주의자들을 중심으로 민족의 얼과 정신을 찾으려는 노력이 이루어졌다. 민족의 기원, 민족문화의 독자성, 민중의 전통성 등이 주요한 관심 대상이 되었고, 민족문화론은 그 핵심이 되었다. 당시 문화운동권에

서 내세운 한국 문화의 정체성은 ‘공동체성’과 ‘신명성’이었다(양건열, 2002, pp. x- xii). 1990년대 이후, 문화가 소비의 대상으로 인식되면서 문화 정체성은 곧 국가경쟁력이라는 인식이 확산되었고, 한국은 자국의 문화 정체성 확립위해 전통과 현대, 그리고 외래문화의 조화와 융합, 문화권의 신장과 문화의 균형적 발전에 초점을 둔 다양한 정책들이 추진되었다. 외국의 경우, 19세기 독일, 스위스, 벨기에 그리고 20세기 중반의 동남아시아 신흥국가들이 민속학의 부흥, 민속 축제의 개발, 전통문화행사의 진흥을 통해 자국의 문화 정체성을 확고히 했다. 타 국가와의 교류 시 ‘다양성’과 ‘정체성’을 동시에 확립하기 위해 노력하였는데, 유럽연합의 다양한 문화정책, 국제문화행사, 다민족박물관 건립 등이 그 예이다(양건열, 2002, pp. xiii-xxxii).

문화는 이동하고 복합되는 가변적인 성질을 지니고 있기 때문에, 민족문화의 개성적 성격이란 그러한 흐름 속에서 만들어진 고유한 것이라 볼 수 있다. 여기서 고유하다는 의미는 원래부터 있었다는 것이 아니라, 다른 것과 같으면서도 구별되는 것을 말한다(조지훈, 1996, pp. 275-276). 이 논리에 따르면, 타문화와 구별되는 고유한 문화 정체성은 출처와 근원에 대한 물음이라기보다는 얼마만큼 개성적이고 주체적인 것인가라는 물음에 대한 답이 될 수 있다. 이경섭(2010)은 여러 가지 외래 종교와 문화 양식들과의 접변과 융합 속에서 형성된 한국의 굿 문화⁶⁷⁾를 예로 들며, 자국의 문화적 정체성을 논할 때 있어서 순수 혈통에 집착하기 보다는 교섭, 창조, 그리고 생산적인 에너지를 바탕으로 확장되고 창출되는 새로운 모습에서 그 정체성을 탐구해야 하며, 만약 외래의 문화를 받아들여 남다른 수준을 확보했다면 그것은 비로소 자국의 문화적 개성이 될 수 있음을 주장했다. 굿 문화는 다른 종교문화를 관통해왔으며, 그 과정에서 각 시대의 문화를 굿 속에 융합하였다. 전통에 토대를 두고 새로운 양식을 수용하여 지속과 변화를 거듭하여 전승되어 온 과정은 외부의 문화를 주체적으로 받아들인 긍정적 문화의 변용과정을 잘 보여준다. 다른 문화 양식들이 굿에 수용되었다고 해서 정체성

67) 굿은 무속신앙으로부터 출발했지만, 민간신앙, 불교, 도교, 유교 등 외래로부터 유입된 다양한 신앙들과 습합하며 변화를 이루어왔다. 무가와 춤사위 또한 외부의 문화적 요소에 영향을 받았는데, ‘고풀이’나 ‘씻김’, ‘뒹임’ 등의 무속적 원리를 바탕으로 한 <고풀이>, <씻김>, <오구굿>, <길뒹임> 등에 <희설>같이 불교적 배경이 농후한 무가가 끼어 있으며, 각 무가에 불교와 도교적 요소들이 들어 있어 무가의 세계 뿐 아니라, 그 안에 포함된 춤사위 또한 다양하게 만들었다. 이렇듯 역사 속에서 여러 변화를 거쳐 존속해온 한국의 굿 문화 속에는 한국인의 문화적 향유태도가 반영되어 있으며, 한국인의 문화 정체성이 반영되어 있다(이경섭, 2010, pp. 224-227).

이 훼손되었다고 볼 수 없으며, 오히려 곳 문화의 전승과 지속에 활력이 되고 이를 풍부하게 만드는 요소가 된 것이다.

전지구화가 가속되면서 민족, 국민국가, 그리고 지역 공동체적 문화의 경계가 허물어지고 있고, 개인, 사회, 국가는 이제 새롭고 다차원적인 모습의 문화 정체성을 필요로 하게 되었다. 하지만, 새로운 문화 정체성을 형성하는 과정에서 쉽게 버릴 수 없는 것이 유구한 역사와 전통을 지닌 한국인의 정체성이다. 기존의 정체성과 지금 변화하고 있는 혹은 새로 구축되어야 정체성 간의 공존과 갈등은 현대를 살아가는 우리들의 피할 수 없는 현실이다. 그렇다면, 새로운 문화 정체성을 바람직한 방향으로 구축하기 위한 전략은 무엇인가? 역사적 경험, 공동적 운명 의식 등을 통한 정서적 교감, 동일한 가치관을 기반으로 한 정신적 동질성을 유지함으로써 외부 문화에 대응하고, 혁신적인 새로움을 수용하고 종합하여 전통 문화를 재해석하고 개혁하는 것이 그 전략으로 제시되고 있다(이홍재·양건열, 2001; 홍은화, 1996).

전지구화로 인한 문화적 합의, 특이성과 혼성 등의 결과는 거부할 수 없는 현상이며(Carino, 2004, p. 65), 서로 다른 문화들이 접촉하는 과정에서 일어나는 문화 간의 변화, 교환, 교차, 발전, 공존, 통합 등의 현상은 세계적인 관점을 넓혀 준다는 점에서 긍정적이다(Wolz, 1995, p. 102). 하지만, 문화 확산의 속도와 규모가 점차 커지고 있는 상황에서 자신의 문화와 다른 것, 새로운 것, 혹은 낯선 것과의 융합은 지역의 문화 정체성에 혼란을 주기도 한다. 때로 문화의 획일화라는 관점에 대응하여 지역의 문화 정체성은 강화되기도 한다.

4. 춤 정체성

가. 춤 정체성의 개념

춤은 인간을 표현하는 가장 원초적인 몸짓 언어로, 역사와 함께 축적되어 온 인류의 문화다. 또한 춤은 ‘문화적, 심미적 구현체(具現體)’ (김태원, 2015, pp. 99-100)로, 개인의 감정 및 집단사회의 문화를 반영하는 예술적 매개체다. 문화란 기본적으로 특정집단 혹은 지역의 관습적 기능의 집합체(민족미학연구소, 2002, p. 91)라는 점에서, 춤 또한 특정한 사회 혹은 지역의 춤예술에 관한 관습을 내포한다. 김태원(2011)은 춤문화란 ‘춤의 무대공연을 넘어서는 보다 포괄적인 개념으로, 춤예술을 둘러싸고 있는 주변의 모든 예술제도 및 정보 혹은 지식 전달이나 그 구축의 종합체’ (p. 164)라고 함으로써 광의적 차원에서 춤문화를 바라보았다. 문화로서의 춤은 특정한 구조 안의 구성원들에 의해 만들어지기 때문에 다른 조건과 환경으로부터 만들어진 그것과는 구별되는 특징을 지닌다.

춤이 지닌 예술 문화적 특성은 춤 정체성에 대한 개념 정의의 근간이 되며, 춤 정체성에 대한 이해는 앞서 살펴본 개인 정체성과 문화 정체성의 개념 비교를 통해 보다 확실해진다. 개인 정체성은 ‘나는 누구인가?’ 라는 자신 존재에 대한 본질을 드러내는 개념으로, 이는 사회정체성 이론(Tajfel, 1974, 1978; Tajfel & Turner, 1986)과 자기범주화이론(Turner, Hogg, Oakes, Reichel, & Methewell, 1987)에서 주장하는 바와 같이 개인적 차원과 사회집단의 차원에서 정의내릴 수 있다. 개인은 춤이라는 예술 활동을 통해 정체성을 느끼게 되는데, 이는 춤이 지닌 본질적이고 예술적 특성에서부터 집단에 의해 구축된 특정 춤의 문화적이고 양식적 특성으로부터 기인된다. 춤은 단순히 육체적인 기능으로 끝나는 것이 아니라, 인간의 심상과 정체성에 영향을 미침으로써 인간의 공동체 의식을 강하게 만들고, 민족적 이미지를 부각시킴으로써 집단의 정체성을 확인시켜 주는 역할(이상일, 2003)을 하기 때문에 춤은 개인 정체성뿐만 아니라 자신의 문화 정체성과 집단 정체성을 구축하는 요인이 된다.

춤 예술이 지닌 본질적인 특성은 ‘춤이란 무엇인가’ 라는 물음과 관련되고, 특정 집단에 의해 구축된 춤의 문화적이고 양식적 특성은 ‘개인 혹은 특정 집단에

의해 만들어진 춤은 타인 혹은 타 집단에 의해 만들어진 춤과 어떻게 다른가?’ 라는 물음과 관련된다. 결국, 춤 정체성이란 ‘본질적 특성’ 과 ‘문화적이고 양식적인 특성’ 으로 구분될 수 있다. 문화적이고 양식적인 특성은 춤문화가 지닌 특수성에 관한 것으로, ‘개인 혹은 특정 집단이 속한 문화가 타인 혹은 타 집단이 속한 문화와 어떻게 다른가?’ 라는 문화 정체성의 개념과 맞닿는다. 다시 말해, **춤 정체성이란 ‘춤이란 무엇인가라는 본질을 포함한 특정 개인 혹은 집단에 의해 만들어진 고유한 춤문화의 특수성’ 이라 개념화할 수 있다.**

춤 정체성에 대한 탐구는 ‘춤이란 무엇인가’ 라는 춤에 대한 정의로부터 시작되며, 특정 개인 및 집단에 의해 구축된 춤문화의 특수성이 무엇인가로 이어진다. 다음에서는 춤이 지닌 본질적 특성, 그리고 특정 개인 및 집단에 의해 구축된 춤문화의 특수성을 여러 차원으로 구분하여 알아보고자 한다.

나. 춤의 본질적 특성

춤이란 무엇인가? Mary Wigman은 “인간의 육체를 통해 영혼의 소리를 표현하는 예술” 이라고 하였고, Maurice Bejart는 “인간의 내적 세계의 표상이며, 인간을 표현하는 가장 완벽한 예술 형태” 라고 하였다(이순열, 2012, p. 236). Roger Copeland와 Marshall Cohen(1983)에 의하면 춤은 ‘공간과 시간 안의 패턴과 리듬을 지닌 움직임’ 으로 정의되기도 하지만, 이런 종류의 광범위한 정의는 인간과 비인간의 움직임을 구분하지 못한다고 하였고, 춤을 ‘인간 활동의 움직임만’ 으로 제한하더라도 퍼레이드의 행진은 춤으로 볼 수 없기 때문에 이 또한 부족하다고 하였다. 따라서 예술로서의 춤을 정의하기 위해 예술에 관한 전통적 접근인 ‘모방(imitation)’ , ‘표현(expression)’ , ‘형식(form)’ 이라는 세 가지 준거를 제시한다. 모방이론의 관점에서 예술은 자연 혹은 인간의 행동과 열정의 모방이고, 표현이론의 관점에서 예술은 감정 혹은 소통이 이루어진다. 형식이론의 관점은 그 자체로는 춤을 특징짓는데 큰 역할을 하지 못하지만, 세 가지 이론적 관점을 모두 결합하면 춤에 대한 보다 적합한 이론을 얻게 된다(pp. 1-2). 이를 정리하면, 춤이란 ‘자연 혹은 인간 행동의 모방이자, 몸짓을 통한 인간의 감정을 표현하고 다른 이들과 소통하는 특정한 형식을 지닌 예술’ 이다.

춤의 정체성 파악에 있어 중요한 지표가 되는 것은 춤의 형태, 기능, 의미, 그

리고 춤에 내재된 문화적 구조와 특질을 객관적으로 해석하고 평가하는 것(신상미, 2007, p. 331)으로, 이러한 다양한 차원의 논의는 춤 정체성에 대한 보다 구체적인 이해를 돕는다. 평론가 John Martin(1983a, 1983b)은 춤을 ‘소통의 수단(a means of communication)’, ‘자기표현 혹은 감정의 표현 양식(a form of self-expression or an expression of emotions)’으로 바라보며, ‘개인이 합법적이고 지성적 방법으로는 표현하지 못하는 정신적이고 감정적인 경험을 신체 움직임을 통해 표현하고 전환하는 예술’이라고 춤을 정의했다. 또한 동작을 넘어 정신과 감정을 의미하는 ‘메타키네시스(metakinesis)’의 관점에 근거하여 춤을 바라봄으로써 춤의 영역을 신체에서 정신적인 차원으로 확장시켰다. 20세기 춤이론에 있어 가장 영향력 있는 주장을 내세운 철학자 Susanne K. Langer(1983)는 춤에 있어서 실제(actual)와 가상적(virtual) 요소를 분리하고자 했다. 춤이 신체 움직임을 통해 인간의 감정을 표현하는 예술이라는 점에서 Martin의 관점과 맥을 같이 하지만, 그녀에게 춤은 무용수 자신의 실제 감정이 아니라 만들어지는 환영의(illusionary) 혹은 가상의 움직임이며, 예술가가 직접 겪은 경험들이 작품에 표현되거나 영향을 미치는 경우도 있지만 상징적인 표현 양식으로 창조되는 경우가 대부분이라 하였다(pp. 28-36).

평론가 André Levinson(1983)은 춤을 모방도 표현도 아닌 ‘신호(sign)’로 보고, 그 자체로 외적이고 순수한 기능(pure function)으로서 작용한다고 주장하였다. 평론가 Paul Valéry(1983)는 춤이란 단순히 운동, 오락, 장식적인 예술, 혹은 사회적 활동이 아니라, 인간의 에너지와 감성이 결합된 삶 그 자체로부터 파생된 것이라고 보았다. 하지만 이는 일상적 삶과 다른 시공의 세계로 전환된 인간의 몸짓으로, 춤의 기원과 본질을 비현실적이라고 바라보며 춤은 인간의 현실적이고 실제적 세계와 대조되는 자기충족적인(self-contained) 세계를 창조한다고 하였다. 철학자 Nelson Goodman(1983)은 춤이 지닌 상징성에 대해 주목하였는데, 여러 이미지들은 예시(exemplification), 표현(expression), 묘사(representation), 기술(description) 등의 다양한 방법으로 양식화되거나 전환됨으로써 예술로 상징화된다.

무용예술의 정체성에 대해 고찰한 김말복(1995)은 그동안 춤 정체성에 관한 논의는 ‘춤이란 무엇인가’라는 춤에 대한 정의를 중심으로, 무용현상의 본질에 대해 안무(구조)와 움직임의 질(특질)로 나누어 다루어져 왔다고 하였다. 그녀는 보다 근본적 차원에서 춤의 정체성에 접근한 학자들을 소개한다. ‘춤 예술의 본

질’에 대한 문제를 ‘움직임의 질(quality of movement)’의 개념으로 풀어나간 Gerald Myers는 움직임의 특질들을 성격, 키, 체중, 매너리즘, 노력, 감수성, 신체의 전체 혹은 부분 등의 요소의 종합적 결과라고 바라보았고, David Best는 ‘춤의 의미는 무엇인가’라는 철학적 관점을 바탕으로, ‘움직임 표현과 의미의 관계’를 통해 춤을 규정하고자 했다. 또한 Maxine Sheets는 춤의 정체성을 파악하는데 있어 인간의 ‘체험된 경험’을 중요시 여겼다. 그녀는 인위적으로 조작된 기존의 춤 형태에 불만을 표시하고 무의식 상태에서 창조되는 즉흥적 움직임을 ‘내적인(internal)’ 관점으로 바라보고자 했다(pp. 87-98).

중요무형문화제 제 27호 승무 예능 보유자 이애주는 춤의 본질에 대해 “몸에 내 마음이 실려서, 마음에 따라 몸짓이 움직이는 것” (이애주, 2010.4.6), “공연은 춤의 일부일 뿐이고, 삶 자체” (이애주, 2011.5.9), “사상과 철학이 몸놀림으로 드러난 것” (김경미·손어진·김민희, 2013.1.21), ‘몸으로 자기를 표현하고 실현하는 삶의 예술적 형상화’, ‘생산활동이며 창조활동’, ‘개인의 삶을 사회역사적으로 실현하기 위한 사상미학적 표현이자 수단’ (이애주, 1989)이라 정의하며, 인간 존재로서의 생명력과 개인 삶의 역사성을 예술적 몸짓으로 드러냄으로써 자기를 표현하고 실현하는 것을 춤이라 보았다.

이상의 논의들에서 공통적으로 드러나는 바와 같이 춤은 인간의 사고와 감정을 몸짓으로 드러내는 예술적 행위이며, 춤이 때로 현실적 경험과 분리된 가상의 감정과 세계를 표현할지라도 그 근거가 되는 것은 삶을 통해 축적된 인간의 감각과 경험이다. 제2차 세계대전 이후 참혹한 전쟁의 아픔과 경험을 바탕으로 탄생된 일본의 부토는 인간의 역사적 삶에 의해 구축된 의식세계와 예술적 몸짓의 상관관계를 보여주는 대표적 예가 된다. 단, 인간이 지닌 생명성을 아름답게 표현하기 위해 예술이 행해진다는 전통적인 서구 미학적 개념을 거부한 것이 바로 부토의 사상으로, 길고 짙은 신체, 가볍게 날아오르는 도약과 점프, 흔들리지 않는 무게 중심과 균형감각 등 발레가 지닌 형식미로부터 완전히 벗어났다. 부토는 인간의 몸짓을 통해 표현될 수 있는 보다 심연의 정신세계에 주목하며, 죽음에 대한 공포, 두려움, 인간의 연약함, 삶에 대한 회의적 관점으로부터 출발한다. 때문에 춤은 아름다움을 위한 동작의 형식적 조합이 아닌 삶이 지닌 어둡고 고통스러운 부분까지도 기괴하게 드러내는 초현실주의적 예술이 되며, 일상적 삶과 대조되는 무의식의 세계, 반(反)유토피아, 인간의 저항적·반항적인 정서를 포함한

다(Fraleigh, 2004, 2010). 또한 부토는 춤이 지닌 인위적인 형식미를 철저히 거부하고, 구조적인 틀, 사회적 규칙과 관습에서 벗어나 꾸미지 않은 인간의 그대로의 육체를 고스란히 드러내며 사회적인 삶 속에서 금기시되는 것들까지도 몸짓으로 표현하는데, 이로 인해 나약하고 불품없고 구부정한 신체의 움직임까지도 미(美)적 영역으로 끌어들이므로써 춤예술의 미학적 스펙트럼을 확장시켰다.

다. 춤 정체성의 차원

문화는 특정 집단의 조직 및 구성원들에 의해 축적된 공통적인 산물이고, 예술 또한 예술가 집단 및 그 구성원들에 의해 구현되는 행위양식이라는 점에서 춤 정체성은 역사적 배경, 작품 경향 및 움직임의 특성, 그것을 실행하는 예술가 집단의 가치관 등으로 인해 결정된다. 하나의 고정된 형식의 춤이라고 해도 이를 행하는 개인 혹은 지역의 성격과 목적에 따라 표현에 변화를 가지게 되며 다양한 변형이 나타난다는 점(민족미학연구소, 2002, p. 95)에서, 춤의 표현은 개인과 집단에 따라 다르게 나타날 수 있다. 무용수는 춤이라는 몸짓을 통해 개인을 인식하게 되고, 안무가는 작품을 만드는 과정 속에서 스스로를 인지하게 된다. 시간에 따라 축적된 개인(무용수와 안무가)의 춤 표현방법 및 스타일은 다른 이들의 그것과는 다른 고유함을 지니게 되고, 특정 집단의 구성원에 의해 구축된 춤 문화는 다른 집단의 구성원에 의해 구축된 그것과는 다르다. 한 국가는 개별 예술가들과 여러 크고 작은 무용 집단의 구성원들에 의해 국가의 춤문화를 구축하게 되며, 이는 국가의 춤 정체성이 된다. 춤 정체성은 개인을 드러내는 개념임과 동시에 더 큰 집단인 춤단체, 그리고 국가를 드러내는 문화 정체성이 되며, 개인의 춤 정체성과 다른 개인 혹은 집단의 춤 정체성은 상호영향을 미치며 유기적으로 연결된다. 이 때, 개인과 집단의 정체성이 접합되는 것(Swann et al., 2009)처럼, 춤 정체성 또한 개인, 집단, 국가의 차원이 접합될 수 있는 가능성을 지닌다.

1) 양식에 따른 춤 정체성⁶⁸⁾

가) 발레의 정체성

비록 발레는 16세기 초 이탈리아에서 탄생했지만, 발레의 테크닉, 원리와 규칙 등이 체계화된 곳은 프랑스이기 때문에 모든 발레의 용어는 프랑스어로 되어 있다(Mara, 1966). 발레는 유럽의 궁정에서 연회의 여흥으로 추어지며 발전했기 때문에 춤의 동작이 우아하고 위험한 멋에 강조를 두며, 점차 연극적인 춤의 형식으로 발전되었다. 궁정에서 시작되었다는 이유로 미국에서는 이 춤을 억압적인 귀족계층의 예술형식으로 인식하기도 했지만, 발레에 특정한 사회적 체제가 반영된 것은 아니다(Anderson, 1986). 17세기에 이르러 궁정의 연회장과 귀족의 저택으로부터 무대 극장으로 옮겨진 발레는 점차 함께 즐기는 춤에서 보여 지는 춤으로써 변해감으로써, 보다 전문화되고 테크닉적인 기술에 중점을 두게 된다. 아마추어와 전문 무용수의 구분이 점차 명확해지면서 발레라는 춤예술은 오랜 훈련에 의해서만 가능한 고난위도의 테크닉을 바탕으로 한 일상적인 삶과는 구분되는 유토피아적 세계와 화려함의 상징이 되었다.

대부분의 예술 장르에 많은 변화와 변형이 일어난 19세기 이전까지, 서구의 안무 작업은 16세기부터 3세기 동안 ‘발레’라는 춤 양식에 귀속되어 있었는데, 이 기간 동안 발레의 특징은 내러티브에 의한 지속적인 논리에 의해 작품이 전개되었고, 장식이나 의상과 같은 극적인 장치들을 포함했으며, 음악에 맞춰 추는 말 없는 동작으로 구성되었다는 점이다. 하지만 현대로의 시대적 이행은 새로운 변화를 추구했고, 점차 춤의 형식과 틀에 있어 다양한 변형이 이루어지기 시작했다(Loupe, 1997/2010, p. 204).

클래식 발레에 모더니즘이 결합됨으로써 현대 발레로 전환될 수 있도록 만든 인물은 1909년 설립된 ‘Ballet Russes’의 감독 Diaghilev로, 당대의 여러 천재적인 음악가와 예술가와 함께 협업을 통해 작품에 창의적 요소를 덧입혔다. 발레의 전통을 바탕으로 새로운 시도들이 이루어지면서 20세기 초반에는 컨템포러리 발레가 등장하게 되었고, 컨템포러리 발레의 발전에 크게 공헌한 것은 Ballet

68) 한국춤의 경우는 5. 한국춤 정체성(pp. 132-155)에서 자세히 다루어지기 때문에 본 항에서는 발레와 현대무용에 대해서만 살펴보기로 한다.

Russes의 최초의 상임 안무가 Fokine이었다(Ambrosio, 2008, p. 54).

같은 몸짓 언어를 사용하고, 음악을 사용한다는 점에서 클래식 발레와 컨템포러리 발레는 공통점을 가지지만, 음악적 ‘스타일’은 매우 다르다. 컨템포러리 발레에서는 추상적인 음악을 사용했고, 발레 슬리퍼 혹은 맨발로 추기도 했다. 또한 컨템포러리 댄스에서는 판토마임과 사실적인 चे스처의 사용을 거부하고, 추상적인 몸동작을 사용했다. 몸통, 상체와 팔의 움직임을 보다 자연스럽게 사용하였고, 보다 현대적인 움직임으로 구성되었다. 클래식 발레와 컨템포러리의 가장 큰 차이점은 줄거리가 없다는 점인데, 주로 움직임 자체에 초점을 맞추었다. 컨템포러리 발레의 발전에 영향을 미친 또 다른 안무가는 Balanchine으로, 그는 Ballet Russes에서 오랜 활동 후 1933년 미국으로 망명하여 미국 발레의 발전에 큰 영향을 미쳤다(Ambrosio, 2008, p. 56). 발레의 동시대성을 보다 강조한 대표적인 인물은 20세기 발레 혁명가로 불리는 Maurice Bejart로, 다양한 작품의 주제를 설정하고 아방가르드적인 요소를 결합함으로써 현대 발레의 선구자로 평가받는다. 하지만 그에게 있어 새로움을 창조하기 위한 원천적이고 근본적인 토대는 발레의 전통이었다.

나) 현대무용의 정체성

현대무용은 기존 춤예술이 지닌 관습과 틀에서 벗어나 예술적인 개인주의를 지향하고 예술가 개인의 안무 스타일을 개발하는 것에 초점이 맞추어져 있기 때문에, 특정한 규칙, 체계, 혹은 기술에 의해 규정되지 않으며 예술가에 의해 창조되고 개발되는 다양한 춤의 방식을 지닌다. 이러한 특징은 미국의 현대무용가 Helen Tamiris의 “일반적인 규칙은 없다. 각 예술적 작업은 그것의 고유한 코드를 창조한다.” (Anderson, 1986, p. 126)는 이야기에서 드러난다. 미국에서 태동한 현대무용의 사상적 기반이 된 것은 자유주의로, 보다 자유로운 영혼의 표현을 위해 움직임 또한 대칭적인 발레의 움직임에 비해 비대칭적인 움직임이 주로 사용되었다. 초기의 현대무용은 미국과 독일에서 각각 발전되어 세계적으로 확산되었고, 이는 기존의 춤과는 다른 양식적 특성을 지닌 ‘새로운 춤(new dance)’으로 인식되어졌다. 당시 Martha Graham의 컨트랙션과 릴리즈 호흡은 현대무용의 기본 원리로 여겨졌고, 이 원리를 배운 세계 각국의 무용

예술가들은 자국으로 돌아가 이 기법을 바탕으로 한 현대무용을 보급시켰다.

현대무용은 형식과 인습에서 탈피하여 자유롭고 자연스러운 신체예술로 돌아가려는 경향을 강하게 나타냈고, 인간의 내면세계를 표현하는 데 집중하기 때문에 표현주의와도 밀접한데, 작품의 핵심과 본질은 춤을 추는 행위 주체이며 장식적인 움직임 보다는 감정을 자유롭게 표현하는 움직임을 중요시 여겼다(김신일, 1999). 각 예술가들마다 지닌 개별적인 표현성과 특성을 가치 있게 여기고, 정해진 순서와 법칙이 없다는 점에서 예술적 다양성이 추구되었고, 이러한 점은 컨템포러리 댄스의 특성에도 맞닿는다.

발레와 비교하여 초기 현대무용은 공중보다는 땅을 강조했으며, 발레의상에서 강조되는 주름장식과 육체적 매력에 대해서는 가치를 두지 않았다. 독일의 Herald Kreutzberg, Ted Shawn, Charles Weidman, 미국의 Lester Horton 등을 제외하고 초기의 현대 무용의 개척자들은 대부분 여자였는데, 움직임의 표현성이 강조되는 현대무용은 많은 여성 예술가들이 예술적이고 사회적 형식으로부터 독립할 수 있도록 만드는 역할을 했다(Anderson, 1986).

다) 컨템포러리 댄스의 정체성

약 40년 정도의 기간 동안 구축되고 발전되어 온 컨템포러리 댄스는 뚜렷한 형태 혹은 모습으로 규정지을 수 없지만, 새로운 영역에 대한 모든 실험과 도전을 허용하고, ‘극도로 최신적인(terribly up-to-date)’ (Philippe, 2010, p. 18) 경향을 보이는 것을 특징으로 한다. 어떠한 장르적 개념도 스타일적 개념도 아닌 컨템포러리 댄스는 단지 당대의 춤현상에 대한 포괄적인 칭호이기 때문에(김태원, 2011, p. 511), 특정 춤의 장르나 형식에 국한되지 않으며, 동시대성을 추구하며 추어지는 모든 춤을 의미한다.

20세기의 안무 작업에 있어서 가장 두드러진 변화는 ‘안무 형식과 구조의 양적이고 질적인 다양성’ (Louppe, 1997/2010, p. 204)이라 할 수 있는데, 이는 각 개인이 가진 특성을 작품에 반영하고 녹여내는 것을 중시하였던 초기 현대무용 선구자들의 자유로운 작업 성향으로부터 그 발단을 찾을 수 있다. 1950년대에 이르러 현대무용이 지닌 자유성과 실험성이 보다 강화되기 시작하였는데, Merce Cunningham을 선두로 하여 현대무용은 포스트모던댄스로서의 시대적 전환을 이루

게 되었다. 이후 1960년대 70년대 뉴욕의 실험적 무용이 두드러지게 급증하면서 보다 다양한 형태의 움직임 탐색과 동시대적인 안무에 초점을 둔 작업들이 지속적으로 이루어지면서(Anderson, 1986) 컨템포러리 댄스의 개념이 태동하게 된다. 동시대성이 컨템포러리 댄스를 특징짓는 핵심 개념이라는 점에서, 이에 대한 인식이 생성되고 확산되기 시작한 포스트모던댄스의 시기를 컨템포러리 댄스에 포함시키는 것은 광의적 관점에서 타당하다고 여겨지며, 협의적 관점에서는 1970, 80년대 유럽에서 일어난 새로운 춤의 사조를 그 시작으로 보는 관점들(하영신, 2012, pp. 11-15; Philippe, 2010)이 보편적으로 받아들여지고 있다.

Susanne Traub(2001/2005)는 컨템포러리 댄스의 특징을 이질적인 춤 양식과 안무 방식의 융합이라 하였는데, 클래식 댄스, 모던댄스, 포스트모던댄스, 탄츠 테아터 등에서 구분되던 특징들이 서로 동화되어 다(多)규율적인 양상으로 나타나기 때문에 컨템포러리 댄스는 범주화되거나 역사적으로 분명히 분류될 수 없으며 지극히 혼성적이고 지속적으로 변화한다고 설명했다. Claudia Rosiny(2007a)는 무용 전문가들의 논의를 바탕으로 컨템포러리 댄스에 있어 미디어의 사용, 개념적이고 행위적 양식에 있어 비(非)무용으로의 확장, 다른 하위 문화적 요소로서 움직임의 사용 등에 관해 춤의 실제적 행위에서 뿐만 아니라 이론적 맥락에서 컨템포러리 댄스에 접근했다. 그녀는 컨템포러리 댄스는 행위자의 확장으로 공연자와 관객 혹은 전문가와 비전문가의 경계가 허물어지고, 춤에 극적인 요소가 더해지면서 인간의 감성과 사회적 테마가 결합되며, 다국적 예술가들의 협업과 동양과 서양의 문화적 상호교류, 안무 작업에 있어서 다양한 문화예술적 양식을 결합하는 장르간의 크로스오버 및 이중혼성(heterogeneity) 등의 특징을 포함한다고 하였다. 또한 이러한 다양성은 무용의 전지구화에 따라 점차 강화되고, 예술적 양식의 혼합에서 보여 지는 다원주의와 다매체성은 동시대적 예술 작품의 일반적 경향이라고 설명한다. 춤의 어법은 클래식 댄스에서 뿐만 아니라 일상적인 움직임까지 활용하고, 동작 개발에 있어서는 접촉즉흥(contact improvisation)을 이용하며, 새로운 테크놀로지를 작품에 수용한다. 컨템포러리 댄스에 있어 움직임과 춤은 더 이상 표현(expressions)이라는 행위에 국한된 것이 아닌 안무 과정(choreographic process)을 강조하기 위한 하나의 요소로 존재한다.

최근 20여 년 간 국제무용축제에서 소개된 대표적인 작품들을 바탕으로 논의된 컨템포러리 댄스의 경향과 특징들은 ‘음악’, ‘내러티브’, ‘컨셉댄스(concept

dance)’⁶⁹⁾, ‘크로스오버’, ‘미디어 활용’ 등의 다섯 가지로 구분된다. Marianne Mühlemann(2007)는 작품에 사용되는 음악이 춤의 동작과 결합, 연합되어 축진의 과정을 일으킴으로써 안무에 있어 새로운 자극을 일으키고 음악과 함께 공동의 효과를 도출하도록 활용되고 있음을 설명했다.

컨템포러리 댄스는 모든 춤의 양식을 통해 가능하며, 어떠한 춤의 구조와 형태도 포함하는 예술적 사조다. 무형, 무질서, 무규칙으로부터 창조적 조화를 이루어내는 것이 컨템포러리 안무가의 능력이며, 때로 카오스 상태조차 안무가가 의도한 것이라면 그것은 조화로 이해된다. 모든 가능성을 열어 두고(춤이 없는 춤까지도) 새로운 창조를 통해 관객의 호기심을 불러일으키고 감각을 깨우며, 정서와 감정, 인지적이고 철학적인 사고까지도 새로운 차원으로 이끌어주는 것이 컨템포러리 댄스의 본질적 정체성이라 할 수 있다.

2) 대상에 따른 춤 정체성

가) 집단적 차원의 춤 정체성

Stock(2005)은 정체성이란 단지 문화 혹은 민족성에 의해서 결정되는 것만이 아니라, 성, 종교, 환경적 문제 등의 관심에 의해서도 결정된다고 말하며, 예술가들에 의해 구성된 공동체의 경우 그들만의 정체성을 형성할 수 있음을 주장했다(p. 22). 이러한 논리에 따르면, 춤이라는 공통적인 예술문화를 공유하는 공동체는 그들만의 정체성을 형성할 수 있고, 이것이 그들의 고유한 춤문화, 즉 춤 정체성이 된다. 춤 정체성은 예술가들에 의해 결성된 집단적 차원뿐 아니라, 문화 정체성과 같이 민족 집단 혹은 국가라는 보다 큰 규모의 집단에 의해서도 공유될 수 있는(Vedder & Phinney, 2014, p. 337) 개념으로, 이는 춤이라는 예술 활동을 추구하는 여러 집단과의 관계 속에서 결정된다.

Anadel Lynton Snyder(2004)는 춤이 개인뿐만 아니라 집단의 정체성을 공고히 하고, 공동체의 정신을 통합하는데 필수적인 역할을 한다고 하며, 춤 창작과 재

69) concept dance를 표현하는 대표적인 예술가는 프랑스 안무가 Jérôme Bel로, 무용 작품을 통해 관객으로 하여금 개념적, 관념적으로 지속적으로 사고하게 만듦으로써 춤예술의 기능을 확장시켰다.

창작은 동시대의 공동체 정체성을 확고히 할 수 있고, 지역 공동체의 미래를 결정하는 역할도 할 수 있음을 논의했다. 이어 힘의 지배에 의한 문화적 균질화를 우려하며 지역 공동체가 이에 저항해야 할 뿐 아니라, 그들 자신의 용어로 혁신을 이루어야하며, 이 때 정체성은 삶을 변형시키기 위한 다양성을 포함해야 함을 강조했다(pp. 235-236). 이를 통해 지역의 춤이 지닌 특수한 문화적 정체성은 지역 사회의 정체성과 직결되고, 지역과 국가의 정체성은 춤 정체성을 얼마나 공고히 하느냐와 관계됨을 알 수 있다. 전지구화라는 시대적 변화에 따라 정체성이란 고정 불변하다는 전통적 사고는 점차 변화하고 있고, 이는 사회의 변화와 흐름에 따라 춤 정체성 또한 새롭게 정의될 수 있음을 시사해준다. 다음에서는 집단적 차원의 춤 정체성을 국가와 단체로 구분하여 살펴보고자 한다.

(1) 국가의 춤 정체성

자국과 타국을 구별 짓고, 역사를 통해 축적된 특정한 나라의 전통과 가치에 기반 하는 국가 정체성(Vedder & Phinney, 2014, p. 337)은 문화에 의해 결정된다는 점에서 자국의 문화적 전통과 자산은 점점 중요하게 인식되고 있다. 특정 국가가 소유한 춤문화의 정체성은 한 국가의 춤문화가 타국의 그것과 구별되는 특수성을 의미하는 것으로, 이는 역사를 통해 축적되어온 춤의 전통과 가치에 근거한다. 한 국가에서 공유되고 발전하는 춤들은 다른 나라에서 행해지는 춤들과는 구분되는 문화적 고유함과 특수성을 지니며, 이를 춤문화의 정체성이라 부를 수 있다. 물론 세계 여러 지역의 문화들이 공존하며 융합되기 때문에, 국가의 춤 정체성을 획일화된 모습으로 규정짓기란 매우 어렵다. 하지만, 특정한 지역의 사회·문화적 환경에 바탕을 두고 춤 예술이 성장·변화·발전해 나간다는 점에서 특정 국가의 춤 예술가로서의 집단의식은 존재하며, 개인 혹은 집단적 차원에서 지역의 고유한 문화적 특색을 찾는 노력들이 이루어지고 있기 때문에 국가적 차원의 춤 정체성은 다르게 나타날 수 있는 가능성을 지닌다.

유럽의 경우 국가의 춤 정체성이 드러나는 예를 살펴보면, 영국의 춤문화를 대표하는 Royal Ballet, 프랑스를 모더니스트의 상징으로 만들어준 새로운 컨템포러리 댄스의 움직임, 체코 프라하의 안무 문화에 활력을 불어넣은 Kylián Project, 미국 춤문화에서 벗어나려는 탈중심화와 지역화의 움직임으로 탄생된 영국, 프랑

스, 스웨덴의 theatre dance, 그리고 헝가리, 스페인, 동독의 지역적이고 토착적인 춤문화 등이 있다(Jordan & Grau, 2000, pp. 7-8). 프랑스의 경우, 춤을 비롯하여 프랑스의 문화정체성을 구축하기 위해 나폴레옹 시대에 이르러 민족적 색채가 강한 문화를 내세웠고, 1959년부터의 국가주도형 문화정책과 1981년 예술지향주의적 문화정책을 수립함으로써 프랑스의 문화예술은 더욱 발전하게 되었다. 그 결과 1980년대 이후 프랑스 현대무용의 새로운 사조인 누벨당스(la Nouvelle Danse)가 유럽의 현대무용을 주도하며 미국의 현대무용과 차별화되는 그들만의 국가적 춤 정체성을 확립하게 되었다(장인주, 2005). 플랑드르⁷⁰⁾의 경우, 많은 무용 평론가들은 대표적인 안무가 Jan Fabre, Wim Vandekeybus, Alain Platel 등의 작품에서 드러나는 시각적 요소에 주목함으로써 플라밍고의 춤 정체성을 ‘엄청난 비주얼 파워(great visual power)’ 및 ‘강력한 시각적 특징(strongly visual power)’ 이라고 구분하기도 하고, 혹은 ‘신체(body)’ 라는 특징에 주목하며 이 나라의 예술적 정체성을 ‘진정한 신체(authentic body)’ 혹은 ‘훈련된 사회적 신체(disCIPLINED social body)’ 라고 평가하기도 한다. 플랑드르의 춤 정체성은 ‘the Flemish dance wave’ 라는 표현으로 세계의 다양한 국제 무용축제에 소개되고 있다(Laermans & Gielen, 2000).

Stephanie Jordan과 Andrée Grau(2000)는 유럽의 춤 정체성에 대해 논의한 바 있는데, 이들의 주요 관점은 ‘같은 문화 속의 차별성(difference within the same culture)’ (p. 3)으로, 이를 무용 영역에 적용하면 전지구화로 인한 문화의 동질화 과정 속에서도 무용수와 안무가들은 새로운 방법으로 지역성과 민족성을 해석하고 이를 전략적으로 활용할 수 있는 기회를 가진다는 것이다.

아시아의 경우, 춤 정체성을 드러내는 대표적인 예는 일본의 Butoh로, 이 춤이 탄생된 배경은 제2차 세계대전의 패배였다. 모든 것이 불타고, 아무것도 남은 것이 없는 상황에서 이러한 황폐함과 암울함은 일본의 예술가, 작가, 그리고 철학자들에게 영향을 미쳤고, 이들은 국가 정체성을 찾기 위해 노력했다. 일본의 근

70) 플랑드르(Flanders)는 벨기에, 네덜란드 남부, 그리고 프랑스 북부에 걸쳐 있는 나라로, 중세 시대부터 1795년까지는 하나의 독립적인 나라로 인식되었지만, 1980년대 프랑스 언어를 사용하는 Walloon과 함께 연방 벨기에 주의 자치정부를 가지게 됨으로써 벨기에의 일부로 인식되고 있다. Rudi Laermans와 Pascal Gielen(2000)은 Flanders가 네덜란드어(Dutch-speaking)를 사용하는 벨기에의 북부 지역을 의미하기 때문에 보통 전체 벨기에와 혼용되어 쓰이고 있음을 지적하며, 이 지역 출신의 예술가들이 Belgian이라고 불리기보다 Flemish로 설명되기를 바란다.

대 시대 예술가들은 서구적인 이상(理想)을 흡수하려고 하였지만, 일본에서의 삶과 유럽의 이상적 삶과 공간의 괴리로부터 고통 받았고, 예술가와 작가들은 일본의 전통으로 회귀하려는 공통적인 경향을 보였다(Bollard & Moore, 1991). 서양 춤과 문화의 단순한 모방은 자신들의 정체성을 약화시킨다는 것에 대한 인식이 고유한 그들만의 예술문화를 찾으려는 움직임으로 이어졌고, 이러한 노력으로 탄생된 Butoh는 세계 춤에 있어 하나의 장르로 구분될 정도로 그 수요와 영향력이 커지고 있다. 대만은 긴 이주와 식민의 역사를 가지고 있기 때문에, 지속적으로 문화적 정체성의 위기를 겪으며 살아왔다. 컨템포러리 댄스 단체인 Cloud Gate Dance Theatre는 ‘국가적 문화적 상징’ (Kwan, 2008, p. 337)으로 대만의 현대춤을 대표하며 전 세계에서 주목받고 있다.

국가의 춤 정체성이 양식에 따라 차이를 보이는 예는 발레 장르를 통해 잘 설명되는데, 이순열(2012)은 상트페테르부르크, 모스크바, 파리, 런던, 뉴욕 등의 발레단은 그 지역의 문화와 환경에 따라 각기 다른 예술적 특질을 지니고 있음을 언급했다(p. 278). 그 이유는 발레의 전지구화에 따라 모든 국가에서 공통적으로 진행되는 발레 레퍼토리가 존재하면서도, 국가적으로 그 지역의 고유한 문화적 특성을 살리는 발레의 세방화 현상이 일어나고 있기 때문이다.

이처럼 국가적 차원의 춤 정체성에 대한 개념은 분명히 존재한다. 하지만, 전지구화 현상에 따라 국가의 문화적 경계는 점점 사라지고 있고, 이에 춤 정체성 또한 국가의 영역을 벗어나 예술가 개인의 작가적 정체성에 보다 초점이 맞추어지고 있기 때문에, 모든 예술가들의 춤 정체성을 국가라는 하나의 틀 안에서 규정짓기란 불가능하다. Batscheva dance company의 예술 감독 Ohad Naharin는 국가보다는 개인의 예술적 정체성의 중요성에 대해 언급하였는데, 그는 이스라엘 안무가들을 하나의 틀에 넣고 보았을 때 민족적이고 종교적인 공통점은 찾기 힘들며 국가라는 것은 단지 지리적인 영역을 드러낼 뿐, 자신이 누군지, 무엇을 하고 있는지에 대해서는 제대로 설명해줄 수 없음을 설명했다(LG Art Center, 2016a). 결국, 전지구화 시대를 살아가는 예술가의 춤 정체성 구축에 있어 중요한 것은 국가라는 집단적 환경보다 개인 삶의 경험과 가치관이라 할 수 있다.

(2) 무용 단체의 춤 정체성

특정 무용 단체는 예술 감독 혹은 구성원들에 의해 추구되는 춤의 방향성을 지니며, 고유한 그들의 춤문화를 형성한다는 점에서 춤 정체성을 지닌다. 한 집단을 대표하는 예술 감독 혹은 안무가⁷¹⁾는 단체의 춤 정체성을 구성하는 핵심적인 역할을 하는데, 예를 들어, 일찍이 글로벌 인식을 지녔던 Ballet Russes의 예술감독 Diaghilev는 클래식 발레와 모더니즘을 결합시켜 자신의 단체를 현대 발레로의 방향성을 구축하도록 했다. 당대의 여러 천재적인 음악가와 예술가와 함께 협업을 통해 작품의 창의적 요소를 배가시킴으로써 세계 무용계를 이끌어 나간 대표적인 단체로 거듭나게 되었다. 물론 이 단체가 세계 최고의 발레단으로 성장할 수 있었던 것은 감독으로서 그가 지닌 천재성과 이를 뒷받침 해준 Nijinsky, Balanchine, Fokine, Massine, Nijinska라는 발레 안무가들이 있었기 때문이다.

또 다른 예는 Pina Bausch가 이끌었던 독일의 Tanztheater Wuppertal로, 춤과 연극이 결합된 Tanztheter를 전 세계에 확산시키는 데 큰 공을 세웠다. 예술감독이었던 Bausch는 작품을 통해 이야기를 들려주거나 논리적인 연출기법을 보여주기보다 자신의 관점과 철학을 바탕으로 특정 테마를 시각화하고 극화함으로써 (Jeschke & Vettermann, 2000, p. 65) 단체의 고유한 레파토리를 구축하였고, 이는 Wuppertal이 고유한 춤 정체성을 갖도록 이끌었다. 결국, 무용 단체의 춤 정체성이란 것은 예술 감독을 중심으로 한 구성원들의 집단적 춤문화에 의해 결정된다고 볼 수 있다.

민간 춤 단체의 경우 또한 안무가의 성향에 따라 단체의 색깔과 특성이 규정되며, 특정 안무가가 오랜 기간 예술 감독을 맡는 경우가 많기 때문에 춤 단체의 작품들은 개인 안무가의 영향을 받게 된다. 하지만, 공공무용단의 경우, 한 국가의 춤 예술을 보여주는 대표성을 지닌다는 점에서 단체의 춤 정체성은 개인 안무가의 차원을 넘어 국가적 차원으로 이해되어야 한다. 때문에 국가에 소속된 춤

71) 춤 단체의 예술 감독이라 함은 일반적으로 그 단체를 대표하는 대표자를 의미하고, 안무가는 작품의 안무를 도맡아 하는 역할을 하는 예술가를 뜻한다. 단체에 따라 예술 감독과 안무가가 따로 존재하는 경우와 두 가지 직책을 한 사람이 겸임하는 경우로 구분되는데, 예술 감독과 안무가가 다른 경우 안무가는 예술 감독의 지시나 의도에 따라 작품을 만드는 것이 일반적이다.

단체는 보다 확고한 춤에 대한 목표와 방향성을 지니며, 예술 감독 혹은 안무자는 단체의 춤 정체성의 방향과 성격에 맞게 작품을 개발하려는 경향을 보인다.

한국을 대표하는 국립무용단의 경우, 창립된 이후 구축해온 춤 정체성은 역대 안무가의 춤에 대한 철학과 밀접하게 관련되는데, 초대 단장이었던 송범은 30여 년 동안 국립무용단을 이끌며 설화적이고 역사적인 이야기를 작품의 소재로 삼았다. 이러한 무용극 형태의 작품은 점차 현대화되는 사회문화적 분위기와 일면 동떨어진 작품임에도 불구하고 그는 지속적으로 낭만적이고 스펙타클한 고전발레의 틀과 현대무용의 표현적 특성이 결합된 무용극 양식을 고집했고, 이는 국립무용단의 예술적 전통으로 자리 잡게 되었다(김태원, 1997). 이러한 국립무용단식 무용극 형식은 전국의 시·도립무용단들에게 큰 영향을 끼쳤고, 이후 거의 모든 공공무용단들은 무용극 형식을 따르게 되었다(성기숙, 1998, p. 95).

이처럼 국립무용단을 위시한 한국춤 계열의 공공무용단은 무용극이라는 동일한 방향성을 지니기 때문에 이들 단체의 춤 정체성은 한국의 전통 움직임의 근거로, 발레가 지닌 무대양식의 화려함과 현대무용의 보다 자유로운 표현성을 가미하여 한국의 전래 이야기를 풀어나가는 것을 중심으로 유사하게 구축되어 왔다. 하지만, 민간단체의 경우를 살펴보면 창무회는 창무 메소드, 무트 댄스는 김영희의 고유한 호흡 메소드 등 그들만의 메소드를 바탕으로 한 독자적 표현법과 교육체계를 통한 집단마다의 심미관이 다른 춤 언어를 가진다는 점(김태원, 2011, p. 78-99)에서 춤 정체성은 다르게 나타날 수 있으며, 공공 무용단체라 하더라도 단체의 미션과 방향의 재정립에 따라 단체의 성격은 변화할 수 있다. 공공 무용단의 선두에서 무용극 형식을 고수해 오던 국립무용단의 경우, 한국을 대표하는 단체라는 상징성 때문에 ‘한국의 전통을 담아내는 작품을 만들어야 한다는 중압감’ (장광렬, 2014, p. 278)에 시달려왔다. 하지만, 2012년 이후 점차 동시대적인 창작 작업에 비중을 두면서 타 장르의 국내 객원 안무가 및 해외 안무가들과의 작업을 통해 컨템포러리 댄스로의 보다 적극적인 방향 전환을 시도하고 있다.

장광렬(2014)은 국립무용단의 이러한 한국적 컨템포러리 작업을 바람직하게 바라보며, 한국춤 전공자들로 구성된 국립무용단, 국립국악원무용단, 서울시립무용단, 서울예술단 등의 성격을 보다 분명히 할 필요성을 제기했다. 국립무용단은 보다 동시대적인 창작에 중점을 두고, 국립국악원은 궁중무용과 민속무용의 발굴·보존·전승 등 한국 전통춤에 초점을 둔 노력을 기울여야 한다는 관점을 드

러내었고, 또한 국립무용단과 국립현대무용단 모두가 컨템포러리 댄스를 지향한다는 점에서 그 두 단체의 정체성은 구분할 필요가 없다(p. 408)고 주장하였으며, 움직임의 독창적인 개발을 위해 한국춤 전공자로 구성되어 온 국립무용단의 관행은 바뀌어야 함을 지적(p. 564)하기도 했다. 전통적인 것을 바탕으로 하던 현대적 요소와 색채를 덧입히던 간에 컨템포러리 댄스를 추구하는 국립무용단과 국립현대무용단은 서로 간의 다름을 주장할 필요가 더 이상 없으며, ‘국립’이라는 이름에 맞는 좋은 작품을 만들어내는 것이 두 단체의 위상을 결정한다(p. 410)고 하였다.

한국의 발레단의 경우, 해외 공연 시 현지지의 프로모터들이 단체의 분명한 자기 색깔을 요구하기 때문에, 이를 위해 각 단체는 그들만이 지닌 고유한 레퍼토리를 보유하려는 노력을 기울인다. 유니버설발레단의 경우, 미국 공연 시 창작발레 <심청>을 포함시키고, 서울발레시어터의 경우, 클래식 발레 레퍼토리 이외에 단체가 보유한 작품을 함께 무대에 올린 바 있다(장광렬, 2014, pp. 562-563). 이처럼, 각 단체의 춤 정체성은 다른 단체와의 차별화된 그들만의 경쟁력을 지니기 위한 전제조건이 되며, 그 차이점이 분명할수록 보다 많은 관객 확보를 통해 확고한 입지를 다질 수 있게 된다.

나) 개인적 차원⁷²⁾의 춤 정체성

개인의 정체성이란 나와 타자를 구별 짓는 개념으로, 이는 개인의 태도, 가치, 그리고 개인이 살고 있는 문화적 환경의 실제들에 의해 결정된다(Vedder & Phinney, 2014, p. 337). 춤 예술가로서 개인의 가치는 예술 활동에 의해 영향을 받으며, 개인은 이를 통해 스스로를 인지하게 된다. 이를 개인의 춤 정체성이라 할 수 있으며, 이는 개인이 구축한 춤의 세계가 다른 이들의 그것과는 어떻게 다른가라는 춤의 특수성과도 관련한다. 개인의 예술 활동은 춤문화를 둘러싼 사회문화적 환경의 맥락과 관계 속에서 결정되며, 개인의 춤 정체성은 개인, 집단, 국가가 지니는 춤문화의 특수성과 긴밀히 연결된다.

72) 무대 위에서 보여 지는 춤 예술은 보통 춤, 안무뿐만 아니라 연출, 음악, 조명, 의상 등을 비롯한 다른 분야의 전문가들의 공동 작업으로 만들어진다. 본 항에서 논의되는 춤 정체성은 ‘춤’이라는 행위에 보다 초점을 두었기 때문에 그 대상을 무용수와 안무가로 제한하였다.

(1) 무용수의 춤 정체성

Stock(2005)은 전지구적 환경에서 작업을 하는 전문 무용수의 경우, 개인의 코드(codes)는 공연시장에서 요구하는 어떠한 스타일이나 장르도 수용할 준비가 된 상태로 만들어지며, 여러 나라의 다양한 춤 장르와 형식이 혼재하는 세계 무용 시장에서 무용수는 다른 나라 혹은 민족의 춤을 받아들임으로써 새로운 춤의 정체성을 구축하게 된다고 논의했다. 춤은 몸이라는 각기 다른 통로를 거쳐 만들어지고, 개인적 삶의 배경과 흔적들로 인해 다양하게 표현될 수 있으며, 같은 동작이라 할지라도 미묘하게 차이나는 에너지의 변화가 있다는 점에서 다른 이들과 똑같지 않은 특별함을 지니게 된다. 그녀는 춤을 통해 다양한 정체성과 각자의 예술세계를 어떻게 특징적으로 드러낼 수 있는가가 전지구화를 통한 동질적 문화 속에서 춤을 이끌어 나가는 방법이 될 수 있다고 강조하였는데, 이는 무용수가 자신의 몸과 정신에 축적된 많은 삶의 경험과 에너지들을 어떠한 형태로 표출하는가에 따라 무용수의 춤 정체성이 드러날 수 있음을 시사한다. 즉, 무용수 자신만의 몸짓 언어로 표현하는 방식의 특수성이 바로 무용수 개인의 춤 정체성이 된다. 무용 전지구화는 무용수들에게 여러 가지 춤들을 경험할 수 있는 보다 많은 기회를 제공하며, 자신의 몸 안에 축적된 이러한 다양한 경험들이 무용수로서의 춤 정체성을 형성하게 되는 것이다.

무용수 개인의 성격, 성향, 춤에 대한 고민, 가치관, 철학, 경험 등의 내재적인 요소뿐만 아니라 춤을 훈련한 기간 및 방법 등의 외재적 요인, 그리고 교사, 동료, 친구 등의 관계적 요인 등을 포함해 춤과 관련된 무용수 주변의 모든 환경과 삶의 맥락들이 하나로 연결되어 개인의 춤 정체성은 만들어진다. 이렇게 구축된 춤 정체성은 무용수로서의 목표의식에도 영향을 미친다. 자신이 지닌 춤 세계의 가치와 기준에 따라 소속 단체를 옮기는 경우도 있는데, 대표적인 예로 Ted Shawan과 St. Denis가 설립한 Denishawn 무용학교의 학생이었던 Graham과 Humphrey를 비롯한 여러 학생들은 상업적 성공을 쫓는 학교의 모습 및 지도자의 거만한 행동 등에 환멸을 느껴 학교를 떠났고, 그 중 일부는 인습 타파적인 춤의 형태였던 현대무용에 전념하게 되었다(Anderson, 1986, pp. 119-120). 춤에 대한 자신의 철학은 무용수로서의 춤 정체성에도 큰 영향을 미치는데, 개인이 지닌 춤에 대한 가치관은 발레라는 기존의 전통적인 관습에서 벗어나려고 한 일부

무용수들에 의해 모던댄스라는 새로운 춤 형태를 만들게 되었다. 결국 인습을 타파하기 위한 반체제적인 몸짓은 보다 자유로운 몸짓을 추구하는 현대무용이라는 춤의 형식으로 나타난 것이다.

20세기의 발레에 큰 영향력을 행사한 프랑스 안무가 Maurice Béjart의 경우, 발레를 중심으로 한 그만의 현대적 어법의 작품을 발전시킴으로써 자신의 고유한 색깔을 드러내었다. 그의 작품들은 매우 절충적이기 때문에 하나의 통일된 스타일로 규정하기란 힘들지만, 그의 발레의 전통에 대한 확고한 철학이 새로운 컨템포러리 발레의 탄생 배경이 되었다는 것은 분명하다. 수많은 저명한 예술가들이 그와 함께 작업하길 원했다는 점에서 분명 ‘베자르 현상(phénomène Béjart)’ (Jordan & Grau, 2000, p. 2)은 존재한다.

한국의 발레를 이끌어 온 강수진은 무용수들의 뛰어난 테크닉이 춤의 전부가 아니라, 자기만의 개성 없이는 예술가로 불릴 수 없다고 하였다. 그것은 그저 체조에 불과하다는 것이다. 자신의 혼, 색깔, 스타일이 투영되었을 때 그것이 진정한 발레이자, 춤이자, 예술이라고 보았다. 또한 모나코 유학 시절, 그녀의 선생님은 진정한 예술가가 되기 위해서는 춤이 전부가 아니라 인간이 되어야 한다는 가르침을 주셨고, 사람을 만나고, 다양한 것들을 보고, 느끼는 것이 중요하다고 강조했다(한국춤비평가협회, 2016.6.5.). 국립발레단 수석 시절부터 실험정신과 융합의 에너지로 유명했다던 김주원의 경우, 국립무용단의 전 수석 무용수 이정운의 한국춤을 받아들여, 발레에 영묘한 땅의 기운을 불어넣음으로써 서양의 춤과 한국춤의 결합으로 김주원의 발레를 만들게 되었다. 그녀는 30년의 춤 인생에서 얻은 교훈은 ‘결과보다 과정이 중요하다는 것’ 과 ‘한 포즈에서 다른 포즈로 넘어가는 연결이 섬세하고 정교할수록 놀라운 힘이 생긴다’ 는 것이라고 하며(김지수, 2016.1.31), 이러한 춤에 대한 관점과 그녀의 실험정신, 그리고 융합의 에너지가 모여 김주원의 춤 정체성을 만들었음을 알 수 있다.

(2) 안무가의 춤 정체성

무용예술은 안무가의 관념적인 세계를 예술적 구성을 통해 몸이라는 매개체의 움직임으로 가시화하는 것으로, 하나의 작품은 안무가의 관념과 예술적 구상, 그리고 몸이라는 유기적으로 연결된 메커니즘을 통해 만들어진다. 이 때 이것들의

성공적인 조율은 철저히 작가의 치열한 탐색과 본능적인 감각을 바탕으로 이루어지게 된다(심정민, 2007, p. 216). 이러한 ‘안무가의 능력, 작가 정신, 안무 성향 및 기법, 표현 방식, 고유한 스타일, 차별화된 예술적 감성과 감각 등’ 이 창의적이고 개성적인 작품을 만들어내는 ‘특수한 능력’ 인데, 이를 ‘안무가의 춤 정체성’ 이라 부를 수 있다. 대부분의 안무가는 이전에 무용수로서의 경험이 있거나 혹은 현재 무용수와 안무가를 겸하는 경우가 많다. 안무가는 작품을 통해 자신만의 고유한 예술 세계를 표현하는데, 이러한 경험이 반복되고 축적됨으로써 안무가의 춤 정체성은 구축될 뿐 아니라 더욱 뚜렷해진다. 상호 문화적 특성이 강화되고 있는 세계 춤 시장에서 안무가는 해외의 여러 예술가들로부터 영감을 받을 수 있는 보다 많은 기회를 가지는데, 이 때 한 예술가에게 영감을 얻은 여러 예술가들은 각자 다른 방법으로 자신의 작품 속에 이를 녹여낸다.

예술가로서 확고한 정체성을 지닌 대표적인 안무가들의 작업 활동을 통해 개인의 춤 정체성이 어떻게 구축되고 드러날 수 있는지에 대해 살펴보려고 한다. 포스트모던댄스의 선구자로 알려져 있는 Merce Cunningham의 경우, 자신의 특별한 안무 이론인 확률과 불확실성의 사용, 열린 공간으로서 무대를 사용, 그리고 독립적 본질로서 춤 작품을 인식하는 경향의 세 가지(Anerson, 1986, p. 165)를 바탕으로 작품을 만들었다. 또한 John Cage와의 공동 작업을 통해 안무와 작곡이 동시에 일어나도록 하여 음악의 구성요소를 춤에 흡수시키기보다 개별적으로 제시함으로써, 관객으로 하여금 자유롭게 선택하고, 해석하고, 인식할 수 있도록 만들었다(심정민, 2007, p. 278). 이러한 안무가로서 지니는 그만의 춤에 대한 관점, 이론, 메소드 등은 그만의 예술 세계를 구축하는 춤 정체성이라 볼 수 있다.

Pina Bausch는 새로운 춤의 양식인 Tanztheater를 통해 그동안 미국을 중심으로 이어져 왔던 순수예술의 환원주의적 형식미학에 대해 반성적인 시각을 제공하였는데, 그녀가 Tanztheater를 만들 수 있었던 배경에는 독일 현대무용에 내재된 표현주의, 브레히트 연극론의 사실주의, 그리고 무정부주의적 유희성 혹은 콜라주미학이 깊게 자리한다(김태원, 1997, pp. 182-184). 1980년대부터 현재에 이르기까지 전 세계 예술가들이 추종하고 영감을 받는 그녀의 새로운 춤의 언어가 탄생될 수 있었던 것은 안무가로서 확고한 춤 정체성이 있었기 때문일 것이다.

벨기에 출신으로 소개되지만 더 명확하게는 플랑드르 출신인 Anne Teresa De Keersmaecker가 지닌 안무 전략은 음악에 대한 깊이 있는 이해로, 음악이 지닌

기본 구주의 원칙을 몸을 통해 표현하면서도 그 자체로 독립적이고 자율적인 모습을 보여주는데 있다. 음악의 구조가 무용으로 옮겨지면서 음악은 무대 위에서 춤으로, 공간의 쓰임으로, 의상이나 조명을 포함한 장면 등으로 나타나는데, 음악을 움직임의 관점에서 완벽하게 재해석하는 자신만의 방식을 통해 ‘보이는 음악, 들리는 무용’을 표방하며 음악과 무용의 완벽한 결합을 추구해오고 있다(LG Art Center, 2016b, 2016c).

한국의 안무가 안은미는 ‘누구와도 다른, 그림으로 차별화된’ 예술적 감성과 감각을 그녀만의 화려하고 개성 있는 작품을 통해 드러내는 것으로 잘 알려져 있다. 그녀는 특히 강렬한 색채 이미지를 창조하는데 탁월한데, 작품 <新 춘향>(2006)에서 색들의 병치적인 조합을 통해 그녀만의 색채 감각을 드러냈으며, 기존에 존재하는 움직임들을 그녀만의 관조에 의해 새롭고 창의적인 것으로 재탄생시켰다. 그녀만의 예술적 특질을 바탕으로 한 움직임은 보는 순간 ‘안은미의 것’임을 자각할 수 있는 독자성을 지니는데, 바로 안은미 하면 즉각적으로 떠올리게 되는 일련의 춤들이 지닌 고유한 특성 때문이다(심정민, 2007, pp. 205-209). 이것이 바로 안은미 개인의 춤 정체성이다. 안무가로서의 춤에 대한 관점과 철학은 개인의 춤 정체성을 구축하고, 이렇게 구축된 안무가로서의 춤 정체성은 집단적 차원에서 국가의 춤 정체성과 맞물리며 일본의 부토와 비교되는 한국인 안무가로서의 한국의 컨템포러리 댄스를 보여주는 국가의 춤 정체성으로 연결된다.

독일의 새로운 춤의 형태인 Tanztheater를 이끈 Pina Bausch는 그녀의 단체 the Tanzthater Wuppertal을 이끌며 그녀만의 작품 세계를 표현하였다. Bausch처럼 연극을 바탕으로 춤에 대한 새로운 표현 형식을 추구하는 안무가로는 프랑스의 Maguy Marin이 대표적인데, 그녀는 연극적 마임, 강렬하고 기상천외한 동작, 다양한 분장과 소품 등을 춤 언어로 차용하여 작품의 독특성을 살린다(심정민, 2007, p. 292). Alvin Ailey는 미국의 순수예술부터 대중문화까지 포함하면서, 다민족국가의 문화적 다양성과 그것들의 융합을 작품에 담아내는 것으로 잘 알려져 있으며(심정민, 2007, p. 307), 영국 무용단 DV8의 안무가 Lloyd Newson은 특정 장르나 예술에 국한된 움직임이 아닌 보편적인 인간의 모든 몸짓에 예술적 가치를 부여하며, 일상생활의 다양한 행위나 상황으로부터 춤을 만들어냄으로써 인간이 행할 수 있는 모든 움직임이 춤 동작으로 발전될 수 있는 가능성을 보여주고 있다(심정민, 2007, pp. 95-96). 또한 프랑스의 Daniel Larrieu는 작품 <네 감을 잊

지마>에서 삶, 움직임 그리고 예술에 대한 수행과 같은 움직임의 행보를 통해 자신만의 춤 정체성을 드러내었다(심정민, 2007, p. 156).

플랑드르 출신 Anne Teresa는 뉴욕에서 공부 한 이후 뉴욕의 미니멀 댄스를 이용해 안무한 <Fase>과 일상적인 움직임의 반복적 패턴을 이용해서 만든 <Rosas danst Rosas>를 통해 세계무대에서 인정받았고, 이 과정을 통해 이모셔널리즘을 결합한 자신만의 구별되는 안무 정체성(choreographic identity)을 구축했다(Laermans & Gielen, 2000, p. 15-16). 20세기 중엽 현대무용계를 이끌었던 Jose Limon은 자신의 예술 세계에 큰 영향을 미친 인물로, Isadora Duncan, Harald Kreutzberg, Doris Humphrey 그리고 Charles Weidman 등의 무용가 및 안무가들을 지목한 바 있고, Duncan과 함께 현대무용의 선구자라고 불리는 Humphrey는 화려한 예술가의 업적보다는 한 인간으로서의 진솔한 삶의 모습을 중시하는 삶에 대한 태도, 낙천적 성격, 또한 진지하면서도 따뜻한 인간애를 중시하는 모습들이 그녀의 예술 활동의 바탕이 되었다(심정민, 2007, pp. 365-368). 이처럼 안무가가 지닌 고유한 춤 정체성은 개인 삶의 역사와 지속적으로 축적된 예술 활동을 바탕으로 구축되는데, 안무가의 삶에 대한 가치관, 춤에 대한 열정과 철학, 개인 성격, 주변 환경, 혹은 주변 인물 등에 의해서 춤 정체성은 다양하게 변화되거나 보다 확고해진다.

3) 작품에 따른 춤 정체성

작품이 지니는 춤 정체성은 작품이 지닌 고유성과 관계되는데, 이 개념은 안무가에 의해 ‘서명’ 되었다는 원작으로서 지니는 창의적 가치(an original creation worthy of being ‘signed’ by an author)를 바탕으로 작품을 평가하는 전통적인 정의로부터 출발한다. 안무 작품에 관한 이러한 전통적인 정의는 15세기 이탈리아의 문예 부흥기를 지칭하는 콰트로첸토(Quattrocento) 시대로 거슬러 올라가는데, 이탈리아의 전문 안무가들에 의해 작품이 만들어지면서 이러한 개념이 만들어졌다(Louppe, 1997/2010, p. 203). 이렇듯 작품의 정체성을 안무가의 독창성에서 찾는 이러한 서구의 관점은 오늘날까지 이어져 안무가의 작업을 평가하는데 매우 중요한 요소로 여겨지고 있다.

무용 작품이 원작의 형태와 특성을 그대로 담아냄으로써 초연 때와는 다른

시·공간에서도 다시 재연될 수 있다는 관점은 작품의 춤 정체성을 이해하는데 도움이 된다. 이는 Nelson Goodman(1976)이 제시한 예술의 ‘대필적(allographic)’ 특성을 통해 설명되는데, 그는 예술작품의 정체성에 관한 핵심은 작품 창작 기록(a work’s history of production)의 온전함이라고 지적하였다. 드로잉, 수채화 등의 그림은 똑같은 작품을 재생산해 낼 수 없기 때문에 아무리 비슷하다 하더라도 이후 만들어진 작품은 모두 모조품이 되고, 식각(etching), 목판(woodcut)과 같이 똑같은 것을 재생산할 수 있더라도 처음 만들어진 판(plate)이 진품인 것과 같이, 진품과 모조품과의 명백한 구분이 가능한 예술을 ‘자필적 예술 autographic arts)’라 하였고, 반면 음악, 무용, 연극, 문학, 건축⁷³⁾과 같이 악보나 무보를 바탕으로 재공연을 통해 작품의 예시화(instantiation)가 가능한 예술을 ‘대필적 예술(allographic arts)’이라 구분 지었다. 이 때 동일한 작품으로서 인정될 수 있는 필수적인 조건은 악보(score)나 무보와 같은 ‘표기 방식(notational system)’을 지니는 것이다.

하지만, 작품이 무보에 의해 재현된다하더라도 춤에 대한 새로운 해석과 접근, 연행자마다 다른 감정의 표현 방식, 매 순간 달라지는 움직임의 유동적인 특징 등의 이유로 오리지널 작품과는 또 다른 새로움이 나타나게 되는데, 이러한 점에서 무용은 자필적 예술로서의 가능성을 지닌다. 자필적 예술로서의 춤에 대해 논의한 Joseph Margolis(1981)는 Goodman이 주장한 무용이 대필적 예술이라는 관점에 대해 일부 수정이 필요하다고 지적했다. 대필적인 예술이 표기의 수단을 지닌다는 점에서 무용은 부분적으로 대필적 예술의 특징을 지닐 수 있지만, Goodman이 대필적 예술의 특징으로 제시한 ‘창작의 기록에서 완전히 독립적으로 결정되는 예술(works of arts that are fully determined independently of history of production)’은 존재하지 않는다는 점에서 무용은 대필적 예술일 수 없다(p. 424)는 것이다. 특히 춤이 만들어지는 과정과 인간의 삶 자체를 표현하는 것이 춤 예술이라는 이론에 근거하여 비록 무보가 지닌 편리성에도 불구하고 무용은 본질적으로 자필적임을 주장했다.

결국, 두 학자들의 주장에 따라 무용은 대필적인 특성과 자필적인 특성을 모두

73) 건축의 경우, 표기 양식과 매우 유사하다고 인정되는 설계도를 바탕으로 이루어진다는 점에서 같은 작품으로 인정되는 대필적 예술로 볼 수도 있지만, 작품 생산의 역사를 기준으로 봤을 때 원래의 빌딩과는 다른 건물인 자필적 예술이라고 볼 수도 있다는 점에서 건축은 혼합적이고 변환적인 경우라고 결론짓는다(Goodman, 1976, p. 221).

지닌 예술이지만, 작품에 드러나는 춤의 정체성이라는 관점에서 춤은 대필적인 특성을 지닌다. 김운미와 황희정(2011)은 작품이 지니는 춤 정체성을 논의하기 위해 Goodman의 기보법 개념과 Richard Wolheim이 제시한 공연예술의 유형(type)과 징표(token)의 개념을 바탕으로 하나의 무용 작품이 초연작과 물리적으로 완벽하게 똑같지 않을지라도 같은 유형의 작품이라는 판단을 가능하게 한다고 주장하며 <백조의 호수>의 예를 통해 작품들 간의 동일성을 확보해줄 작품의 정체성에 대해 논의했다. 여기서 작품의 동일성이란 구별이 불가능함을 의미하는 것이 아니라, 동작, 출연진의 차이, 같은 출연진이더라도 움직임의 차이 등에도 불구하고 작품에서 구현하고자 하는 본질적인 속성이 같은 유형에 속하느냐를 결정한다고 하였다. 같은 유형이라는 판단 시 범주화의 문제가 발생하는데, 이때 무보, 모션캡처, 비디오 촬영 등의 기록은 같은 유형의 작품에 대한 징표를 만들기 위한 비결이 되고, 기록에 의해 징표들을 창출하고 그 징표들이 기록과 대본에 상응한다면 모두 한 유형에 대해 동일성을 가진다고 할 수 있으며, 그 징표는 작품창작의 전제조건이 된다(p. 8). 1895년 Marius Petipa와 Lev Ivanov에 의해 창작된 <백조의 호수>는 마린스키 발레단에 의해 초연된 이후, 수많은 무용 단체들에 의해 재공연되고 있으며, 원작에 새로운 해석을 덧입혀 재안무됨으로써 특정 안무가의 고유한 버전으로 새롭게 탄생되고 있다. 김운미와 황희정(2011)은 1984, 2004년 볼쇼이 발레단에 의해 재연된 Yuri Grigorovich의 버전인 <백조의 호수>(1969)를 특정한 유형을 만드는 징표들을 중심으로 비교·분석하였는데, 비록 두 가지 공연의 바리에이션과 마임 등에서 동작이 서로 완벽히 일치하지 않았고 일부 장면에서 백조가 흑조로 대체되는 등의 변화가 있었지만 원작의 군무진의 동선과 규모가 동일하다는 점에서 이를 동일한 작품이라고 판단하였다.

이처럼 특정 안무가의 버전이라는 고유한 브랜드네임이 만들어지는 것은 무용 작품을 안무가 개인의 예술성을 바탕으로 창조해 낸 독창적인 산물로 바라보는 관점에서 비롯된 것으로, George Balanchine의 작품을 공연하기 위해서는 George Balanchine 재단으로부터 사용료를 지불해야 하고 재단에서 파견한 트레이너로부터 반드시 지도를 받은 후 공연해야 하며, John Cranko의 작품 <오네긴(Onegin)> (1965)는 전 세계에서 오직 슈투트가르트발레단과 독일 바이에른주립발레단 뿐(장광렬, 2014, pp. 549, 552)인 것과 같이 지적 재산권의 주장을 가능하게 한다. 특정 안무가에 의해 만들어진 무용 작품은 다른 안무가들에 의해 만들어진 작품

과는 구별되는 고유함을 지니기 때문이다. 이는 바로 ‘작품으로서 지니는 춤의 정체성’으로(McFee, 2011, pp. 23-27), 초연된 작품 이후 재연되는 경우에도 이는 동일한 작품으로서 인정되며, 이 작품이 다른 예술가나 단체에 의해 공연되어질 경우 안무가는 자신의 오리지널리티를 근거로 한 지적 재산을 요구할 수 있게 된다.

라. 무용 전지구화와 춤 정체성

정체성은 개인이 일정한 사회집단에 동화될 수 있도록 하는 행동, 언어, 문화의 집합(Warnier, 1999/2000)이자, 과거, 현재, 그리고 미래와의 상징적 상호작용의 산물로(Blumer, 1969), 개인 정체성은 개인과 사회의 상호작용 그리고 상징적, 역사적, 문화적, 그리고 정치적인 연결고리 안에서 구축된다. 때문에, 이는 고정불변하는 것이 아니라 환경의 변화에 적응하여 끊임없이 재구성된다(Hall, 1992). 춤이라는 예술 또한 주변 문화와의 끊임없는 소통과 상호작용을 통해서 변화해왔고, 다양한 춤 예술 간의 상호작용은 예술 간 융합의 정도와 수준을 보다 강화시키고 있으며, 이로 인해 춤 정체성 또한 지속적으로 변화하고 재구성되고 있다. 역사적으로 구축된 로컬의 전통춤은 그들 춤의 뿌리를 의미하고, 시대의 변화에 따라 새롭게 변형되고 생성되는 춤의 특성 또한 전통적 뿌리에서 파생된 이 시대의 새로운 춤 정체성으로 해석할 수 있다.

전통적으로 이어져 온 인간과 국가의 뿌리는 현대의 인간을 존재하게 하는 필수적이고 중요한 근본이지만(Friedman, 2000), 사회의 전통적 구조와 근대화된 현대 사회체제는 갈등과 대립적인 구조 속에서도 공존하며 새로운 세계 질서를 만들어 가고 있다(Barber, 2001). 결국, 전통과 현대는 별개의 것이 아닌 서로 연결된 것으로, 현대를 살아가는 우리들에게 있어서 절대로 사라지지 않는 근본적 뿌리는 전통이지만, 또한 시간의 흐름에 따른 문화적 접촉을 통해 일어나는 변화 속에서 새롭게 빚어지는 모습 또한 지금 이 순간의 우리를 결정짓는 실체다. 따라서 문화의 한 영역으로써 춤예술의 정체성은 전통과 뿌리에 대한 계승적인 면과 함께 환경과 시대의 변화에 따라 새롭게 변화하고 재구성되는 부분까지도 포함되어야 한다.

하지만, 옛것의 모습으로 머무르려 하는 전통, 새롭게 변화하려는 미래 지향적

인 모습 간의 대립과 갈등은 존재한다. I Wayan Dibia(1995)는 인도네시아의 춤에 나타나는 방향성을 전통을 중시하는 특성, 그리고 미래 지향적인 특성의 두 가지로 구분하였다. 전통을 중시하는 방향성은 주로 발리에서, 그리고 미래 지향적인 방향성은 주로 자카르타에서 나타난다고 하였다. 이러한 전통적 로컬과 융합적 글로벌의 관계는 때로 갈등을 낳기도 하지만, 예술의 다양성을 추구한다는 점에서 새로운 춤 창작 작업은 국가적 차원에서 장려되고 있다고 한다. 전통을 지키는 것은 역사적으로 이어져 온 발리인의 정체성을 지키는 의미로, 그들은 지역적 보존이 선행될 때 비로소 새로운 모습의 융합도 이루어나갈 수 있다고 믿는다.

무용 전지구화는 춤 예술 간의 상호연관성을 더욱 긴밀하게 만들기 때문에, 전통적으로 구축된 춤 정체성에 영향을 미치게 된다. 자카르타에서 재즈, 현대무용, 그리고 발레 등 여러 가지 장르의 결합을 이룬 컨템포러리 댄스의 융합 작업은 다양성을 드러내는 방법이 되기도 하지만, 춤 형식의 잘못된 사용은 지역적 문화 요소의 잘못된 사용으로 이어짐으로써 지역의 고유문화, 전통 그리고 예술 형식을 중시하는 발리인들에게 그들의 정체성을 침식시키는 부정적 영향으로 받아들여진다. 바로 전통적으로 균일한 그들의 문화적 토착 기반이 흔들리기 때문이다. 춤의 지역적 전통과 현대적인 융합 현상을 로컬과 글로벌의 관계에서 바라보는 발리인들의 관점은 무분별한 융합과 결합은 춤 정체성에 부정적인 영향을 미치며, 전통적으로 구축된 문화적 토대가 굳건할 때 춤의 융합 작업 또한 긍정적으로 바라보아질 수 있다는 것을 시사한다.

Guy Cools(2015)는 Sidi Larbi Cherkaoui와 Akram Khan의 사례를 통해 개인의 삶의 역사, 그리고 새로운 문화적 환경이 예술가로서 그들의 정체성 구축에 어떠한 영향을 미치며 이것이 어떻게 작품을 통해 드러나는지에 대해 논의했다. 엄마로부터 플랑드르의 문화를 아빠로부터 모코로의 문화를 이어받은 Cherkaoui는 춤 테크닉에 있어서 절충주의를 취하며 세계 춤과 음악의 전통을 학습했고, 이에 는 카타춤(Kathak), 쿠치푸디(Kuchipudi), 플라멩고, 탱고, 쿵푸, 중국의 폴 클라이밍(pole climbing), 가부키, 노래, 피아노, 하프 등이 포함된다. 그는 다양한 춤과 문화예술을 자신의 몸에 흡수시킴으로써 서로 다른 춤의 문화들이 서로 침투하는 방법을 보여주었고, 이는 그의 예술세계 구축에 큰 자산이 되었다. 영국계 벵골인 Khan의 경우, 가족으로부터 이어받은 토착적 인도의 문화예술(특히 Kathak Dance)과 이주로 인한 유럽의 컨템포러리 춤문화의 각기 다른 문화적 결합은 그

만의 독자적인 예술적 춤 정체성을 구축하는 바탕이 되었다. 이처럼 개인이 걸어온 삶의 역사 속에서 발생하는 춤문화의 결합은 예술가로서의 정체성 형성에 큰 영향을 미치고, 또한 그들의 창의적 예술 세계와 성공은 수많은 예술가 및 단체들과의 협업과 지속적인 예술적 교류(Cools, 2015, p. 9)를 통해 이루어졌다는 점에서 무용 전지구화와 예술가들의 춤 정체성 형성은 밀접한 상관관계가 있음을 알 수 있다. Cherkaoui는 자신의 예술 정체성(artistic identity)을 ‘카멜레온’으로 비유되기를 좋아하는데, 그의 안무 세계는 온통 변형(transformation)으로 가득 차 있다(Cools, 2015, p. 65). 하나의 춤이 다른 춤과 만나 어떻게 변형되는지 탐구하기를 즐기고, 기존의 춤문화를 바탕으로 새로운 창조를 만들어가는 그의 작업은 전 세계 무용의 흐름과 교류가 확대되는 무용 전지구화로 인해 보다 많은 다양성과 가능성을 지니며 진화할 것이며, 예술가로서 그의 춤 정체성 또한 이에 따라 변화할 것으로 보인다.

5. 한국춤 정체성

가. 한국춤 정체성의 개념

한국춤 정체성이란 ‘한국춤이란 무엇인가, 한국무용의 본질, 한국춤의 본질, 원형, 독특성, 미(학)적 특성, 미의식, 미적 구조, 사상적 원류, 정신, 성격, 미적 유형은 무엇인가 등을 논하는 포괄적 개념’ (김현정, 2009, p. 76)으로, 한국춤이 무엇인지를 규명하는 한국춤의 본질 및 특성에 대한 개념이다. 한국춤 정체성은 한국춤 예술을 공유하는 이들에 의해 구축되는 것으로, 집합적이고 상징적인 의미를 담고 있다. 한국의 전통춤뿐만 아니라, 신무용, 그리고 한국창작춤을 포괄하는 한국춤은 다른 나라의 춤과는 다른 고유함과 특수성을 지니는데, 그것은 호흡의 기법에서부터 신체 움직임의 특성, 사상적 원류에 이르기까지 여러 가지로 구분될 수 있다. 물론 한국창작춤의 경우, 춤의 기법이 전통에 국한되지 않고 보다 다양하게 표현될 수 있는 가능성이 있지만, 그 뿌리는 한국춤이라는 점에서 한국춤의 미학적 원리를 근간으로 한다. ‘한국춤의 정체성 담론은 사회 변화에 따른 역사적 구성물이자 그 결과’ 라는 김현정(2009, p. 78)의 관점과 같이, 전통적으로 구축된 한국춤의 정체성 또한 시간의 흐름에 따라 새롭게 규정될 수 있는 가능성을 지닌다. 전통이란 형태화되는 것이 아니라 여러 가지 형태로 현재화하면서 이어져 가는 것으로, 선인의 기법을 모방하면서 이에 더해 새로운 것을 창조·보완해 나가는 온고지신(溫故知新)적 사고와 행위(민족미학연구소, 2002, p. 56)이기 때문에, 문화적 정서 및 미의식을 반영하는 춤이라는 예술 행위 또한 전통적으로 구축된 특성을 바탕으로 시대의 흐름에 따른 새로운 모습이 덧입혀지게 되는 것이다.

나. 한국춤 정체성에 대한 관점

한국춤이 무엇인지, 한국춤 다운 것은 무엇인지, 한국춤이 다른 춤과 구별되는 것은 무엇인지 등 한국춤의 본질과 특성을 논함으로써 한국춤의 정체성을 규정짓는다는 것은 ‘한국무용의 개별 정체성 차이를 획일화하고 한국무용의 독특성

을 탈맥락화하여 본질화’ (김현정, 2009, p. 77) 한다는 문제점과 ‘모든 한국춤에 통용될 수 있는 통시적 관점을 지녀야 한다’ (최해리, 2010)라는 쟁점을 지닌다. 한국춤 뿐만이 아니라 모든 춤예술은 다양한 역사·사회·문화적 축적 과정을 거쳐 왔고, 여러 가지 춤들로 분화되어 형성·발전되어 왔기 때문에, ‘현상적으로 가지각색의 모양을 지니고서 경우에 따라 다르게 행해지며, 모든 요소를 아우르는 개념적 정의를 내린다는 것은 불가능’ (채희완, 1987, p. 66)하다. 이러한 관점에서 보면 한국춤 정체성에 관한 논의는 ‘모든 한국춤에 적용되는 절대성’이 아닌, ‘한국춤에 적용되는 상대적이고 일반적 본질’에 초점을 두고 이루어져야 할 필요성이 있다.

전통춤의 특성 중 하나는 그것이 고정화되거나 정체상태에 머무는 것이 아니라 시대에 따라 지속적으로 변화한다는 것인데, 이러한 변화는 그 시대의 미의식과 전통적인 미적 기준이 자연, 문화, 역사 등의 사회적 요인에 의해 달라지기 때문이다(민족미학연구소, 2002, pp. 95, 469). 이러한 관점에서 보면 전통춤 어법을 바탕으로 창조된 신무용과 이를 발전시킨 한국창작춤은 시대의 사회문화적 영향에 따른 미의식의 변화에 기인한 것이며, 한국춤의 정체성 또한 시대의 흐름에 따른 미적 기준과 가치관의 변화에 따라 변화의 가능성을 지닌다고 볼 수 있다. 한국춤이라는 예술의 본질적 특성은 변하지 않더라도, 사회 환경의 변화에 따라 문화로서의 춤이 지니는 특성들은 변화할 수 있다. 다음에서는 전통적 관점과 동시대적 관점으로 구분하여 한국춤 정체성에 대해 살펴보고자 한다.

1) 전통·민속학적 관점

한국춤 정체성에 대한 그동안의 연구들은 주로 민속학, 문화·형질인류학, 미학, 철학 등의 관점에서 역사적으로 구축된 한국 전통춤의 개념, 본질, 성격, 정신, 특징에 관한 것들로, 김현정(2009)은 한국춤의 특성 및 본질에 대해 연구한 무용학자 4명(정병호, 이병옥, 채희완, 김말복)의 논문들을 비교·분석⁷⁴⁾함으로써 한국춤 정체성에 대한 연구 경향을 밝혔다. 어떠한 개념들을 사용하여 ‘한국춤이

74) 김현정(2009)은 학자들의 연구 내용이 반복적으로 나타난다는 점에서, 정병호의 ‘한국무용의 미학’(2004), 이병옥의 ‘동서양 춤의 형질인류학적 비교: 국춤의 형질적 특징을 중심으로’(2004), 채희완의 ‘한국 전통춤에서의 생명사상’(1995), ‘한국 전통춤의 생명사상’(1996), ‘한국춤의 정신: 한국춤의 원형을 찾아서’(2001)를 선정하여 비교·분석하였다.

란 무엇인가’에 대해 연구하였는지 민속학적 접근(정병호), 형질인류학적 접근(이병옥), 원형·원류의 탐구(채희완), 문화 사상·철학적 접근(김말복) 등 네 가지로 구분하였다. 최해리(2010)는 한국무용의 미적 특성에 대해 논의한 정병호, 김매자, 이애주, 채희완의 연구를 분석⁷⁵⁾함으로써 한국무용이 갖는 미적 성격들을 총론화하였다. 본고에서는 이애주(1989, 1999a, 1999b, 2004, 2011)의 연구와 김정은(2015b)의 연구를 추가하여 이를 ‘움직임·장단·복식 및 소도구의 특성, 미적 특성, 생성 원리, 사상적 원류 및 정신’ 등의 하위 범주로 구분하여 정리하였다(표 10).

이상의 연구 내용을 바탕으로 전통·민속학적으로 구축된 한국춤 정체성을 정의하면, **우주와 천지자연의 조화와 도(道), 그리고 예(禮)를 바탕으로 구축된 한민족의 삶과 가치관, 철학, 사상 등의 내면적인 정신세계를 고유한 우리의 몸짓과 소리(樂歌舞)로서 드러내는 것으로써**, 이는 우리 민족예술의 원류(原流)가 되는 고대제천의식, 굿, 천지인(天地人) 삼(三)사상, 음양오행(陰陽五行), 유불선(儒佛仙) 등의 ‘**사상과 정신**’, 맺고 어르고 푸는 호흡 및 동작, 하단전 중심의 동작, 굴신, 어깨춤, 발디딤 등의 ‘**움직임 특성**’, 온몸을 풍성히 감싸는 한복 치마와 저고리의 ‘**복식 특성**’, 3분박의 엇박 구조를 지닌 ‘**음악적(장단) 특성**’, 수족상응(手足相應), 답지저양(踏地低昂), 회귀(回歸), 무(無)와 공(空) 등의 ‘**움직임 생성원리**’, 정중동(靜中動), 즉흥성, 곡선미, 내면미, 절제미, 신명, 한(恨) 등의 ‘**미적 특성**’을 아우르는 한국춤이 지닌 고유한 특성이라 할 수 있다.

정병호(2004)는 동서 문화의 조류가 융합되는 과도기일수록 전통적인 한국춤의 특성을 미학적으로 정립하는 일이 필요하며, 한국의 독자적인 춤 미학과 예술학을 개척하고 정립해야함을 강조하였다(p. 5). 전통적으로 구축된 한국춤 정체성은 민족문화의 고유성과 특수성을 바탕으로 형성되었다는 점에서 민족주의와 밀접하게 관련된다. 한국의 경우 전통문화의 단절을 겪은 식민지 경험과 1960년대 이후 근대화와 동일시된 서구화 과정에 대한 반동으로 외래문화에 대한 한국전통

75) 최해리(2010)는 정병호의 ‘한국 전통예술의 미의식’(1985)의 일부(민속무용에 나타난 한국인의 미의식)와 ‘한국의 전통춤’(1998)의 일부(춤의 특징), 김매자의 ‘궁중무용에 나타난 한국인의 미의식’(1985), 이애주의 ‘우리춤의 미의식 체계’(1999), 채희완의 ‘공동체의 춤 생명의 춤’(1985)과 ‘한국춤의 원류와 미적 세계’(1999)를 분석하였다. 최해리와 김현정이 분석한 정병호의 연구 내용이 다르게 드러나는 이유로 <표 6>에서 이를 각각 제시하였고, 최해리가 정리한 이애주 연구 내용은 연구자가 분석한 내용에 일부로 포함되기 때문에 따로 제시하지 않았다.

〈표 10〉 한국춤 정체성에 관한 선행 연구 분석

학자	관점	한국춤 정체성: 한국춤의 개념, 본질, 정신, 특성		비고
정병호	민속학, 미학, 사상·철학	움직임 특성	무릎의 굴신, 어깨춤, 호흡법, 발디딤	김현정 (2009)의 비교·분석
		장단 특성	3박자, 엃박자	
		미적 특성	정중동(靜中動), 멋과 흥, 신명, 정신미, 내면적인 춤, 절제미, 기(氣), 한(슬픔, 비애)의 미, 선의 미, 곡선의 미, 즉흥성, 자연성, 무기교의 기교, 무계획의 계획, 여백의 미, 단순미, 소박함, 해학, 풍자, 평면 공간(뜰, 마당)	
		사상적 원류 및 정신	집단 공동체 문화, 풍류사상, 음양사상, 종교 신앙, 도(道)와 예악(禮樂)	
이병옥	형질 인류학	움직임 특성	<ul style="list-style-type: none"> - 위아래 팔뚝과 손가락 등이 짧아 팔춤과 손춤의 춤집이 작은 편이어서 길이 연장을 위한 한삼춤과 장삼춤이 발달 - 팔뚝의 염전각이 커서 팔을 휘두르거나 비트는 춤사위가 발달 - 팔이 짧은 대신 굽고 힘이 있어 팔춤과 어깨춤이 발달 - 골반이 높이가 낮고 폭이 넓고 앞서서 체구에 비해 엉덩이 부위가 큰 탓에 안정감 있는 춤사위, 엉덩이춤, 하강동작이 발달 - 염전각이 약해 대퇴골 사용에 제한이 있어 다리춤이 발달하지 못하고, 염전각이 커서 팔자걸음과 엉거주춤걸음이 발달 - 다리의 상지근과 하지근이 서구인보다 발달하지 못해서 다리를 뻗고 돌리는 신전동작이 발달하지 못하고, 근력과 다리춤 동작이 단순하나 대퇴골근은 발달하여 굴신춤 동작이 발달 - 짧은 다리 길이로 인해 키가 작은 것으로 다리춤 동작이 작은 경향을 보임 	
채희완	민속학, 미학, 사상·철학	미적 특성	신명, 풍류문화	
		사상적 원류 및 정신	(민중)생명사상, 상고대 제천의식	
김말복	사상·철학	움직임 특성	<ul style="list-style-type: none"> - 곡선적 특징 (한국춤의 기본자세, 움직임 실시, 구성방식에 나타남, 움직임의 흐름, 연속, 율동성에 주목) 	
		미적 특성	<ul style="list-style-type: none"> - 기교와 품격 (무용수의 품성, 인격, 내면적 예술정신이 춤에 드러남) - 표현성과 해석 (중용의 절제미, 상상적 표현과 춤의 직관적 해석 중시) - 그림의 미학 (움직임, 대형, 장면 변화가 그림) 	
		사상적 원류 및 정신	유교, 도교	

정병호	민속학, 미학, 사상·철학	민속무용	움직임 특성	맺고 어르고 풀기	최해리 (2010)의 비교·분석
			복식 및 소도구	무복(흰색), 무구(신구神具, 상무, 장삼, 수건, 한삼 등)	
			미적 특성	점과 선의 조화미(붓글씨와 유사), 동작의 여백미, 투박스러운 단순미(불균형적이며 비기하학적인 어정쩡한 자세의 움직임), 독특한 곡선미(직선과 곡선의 중간형, S자형, 태극형, 나선형), 힘, 생동, 생명력의 미, 자연순응의 미의식, 정중동, 흥과 신바람, 자연순응, 다양(흥), 변화(덧), 결합(힘) • 굿: 해방감, 활활감, 몰입정화, 신명 • 농악: 공동체적, 협화(協和) • 강강술래: 한과 협화(協和) • 탈춤: 한과 풍자적 의미 • 기방무용: 슬픔, 한, 정, 환희의 복합	
		한국무용 전반	움직임 특성	불상의 수인(手印)과 같은 손자세, 손바닥을 엮었다 뒤집는 손목춤, 3박자의 엇박춤과 어깨춤, 비정비팔(非丁非八)의 발디딤, 한 발 드는 깨끼 동작, 수족상응 동작, 호흡에 의해 맺고 어르고 풀기	
			장단 특성	3박자(엇박자)	
			미적 특성	천상적(天上的) 신통(新通), 대지(大地) 애착적(愛着的), 표현성, 즉흥성, 내면성, 자연성, 음양의 조절, 신기(神氣)에 따른 신명의 춤, 정중동, 선(線)의 움직임	
			사상적 원류 및 정신	현세와 내세주의적 충정신, 신관(神觀)에 따른 충정신, 슬픔에서 기쁨으로 전환하는 삶의 충정신, 공동체적 충정신, 도와 예약의 충정신, 음양	
	김매자	역사학, 미학	움직임 특성	곡선과 직선회피, 원 또는 회선의 사용	
			장단 특성	일률적, 유장, 장엄	
			미적 특성	최소한의 동작으로 표현하는 상징성, 5방위와 5색 중심, 선(線)의 춤, 회선의 춤(선비의 엄숙함과 같은)	
			형성 원리	질서(절도, 규율, 제약)와 조화의 형성원리, 도덕적 행위의 표상(국가의 안녕, 군왕의 만수 기원), 충(忠)과 선(善)의 행동예술, 신화나 설화 중심의 가사 삽입(계급의식), 유교적 색채, 질서와 도덕의 표방	
채희완	미학		움직임 특성	들숨, 날숨, 하단전 사용(무릎 굴신, 오금과 도듬새, 디듬새), 중단전 사용(중공中空, 상체움직임), 연풍대, 어깨짓, 고개짓, 덩실덩실, 너털너털, 상하고저좌우, 수지와 수평, 사방오방육방시방, 오므리며 펼치며(수렴과 확산), 사방치기, 맺고 어르고 풀기, 배김새, 꺾음새	
			장단 특성	3분박(엇박), 심장의 박동, 가무악일체, 유형적 즉흥성(창조적 개성), 주임과 살림, 대칭과 엇대칭, 불림과 내드름, 불합적 구조(마루채, 연산連山구조, 적층積層), 굿거리와 갠지갱 가락	

		생성 원리	답지저양(踏地低昂), 수족상응(手足相應), 비정비팔, 3진(進)3퇴(退), 3진(進)3복(復)	
		미적 특성	신명, 마당에서 추는 춤, 가무악일체, 태극선, 근경(近景, 춤을 추면서 가까운 곳을 본다), 무기교의 기교, 선묘적(線描的, 휘어진 직선), 정중동(골기骨氣와 노경老境), 흥과 신명, 고졸(古拙)과 간박(簡朴), 담백, 역동성, 해학, 여유	
		사상적 원류 및 정신	굿, 제천의식, 두레, 세시풍속, 샤머니즘, 풍류, 우주적 정기(精氣), 유불선(儒佛仙), 현묘지도(玄妙之道), 생극(生克)사상, 천지인, 자연주의, 원효와 무애가무(無碍歌舞), 수운과 검결(劍訣), 증산과 풍물굿, 김일부와 영가무도(詠歌舞蹈)	
최해리	미학	움직임 특성	일상적 호흡 사용, 기의 운용(하단전 발생), 굴신 동작, 곡선적 움직임, 맺고 어르고 풀기, 긴장과 이완의 동작 구조, 어깨춤, 노경(老境), 비정비팔	
		장단 특성	3분박, 엇박	
		생성 원리	수족상응	
		미적 특성	자연성, 우주성, 즉흥성, 신명, 한, 엇박의 묘미, 자연순응적 공간 사용(뜰, 마당, 사랑방 등), 추상성, 선묘적, 정중동, 원형성(圓形性) - 태극선, 회선(回旋), 나선(螺旋)형, S자형	
이애주	민속학, 미학, 사상·철학, 문화 인류학	본질	한국인의 삶이 예술적으로 형상화, 한민족 사상이 바탕이 된 삶의 구체적이고 사회적인 실천이자 표현 활동, 한국 사회역사성의 함축적 표현, 사회적 운동의 생산적 몸짓, 역사의 진보를 추동하는 예술적 몸짓, 잘못된 삶을 회복시키는 염원의 세계를 표현하는 몸짓, 생명력의 표현인 노동으로부터 출발해 예술적으로 형상화된 주체적 몸놀림, 공동체로서의 개인의 삶을 사회역사적으로 실현하기 위한 사상·미학적 표현이자 수단, 한밤춤 ⁷⁶⁾ , 우주만물의 원리를 깨닫게 하는 득도(得道)의 몸짓, 우아일체(宇我一體)를 느끼게 하는 춤, 기(氣)의 춤, 마음의 춤, 수행(修行)의 춤, 광대무변(廣大無邊)의 춤	이애주의 연구 (1989, 1999a, 1999b, 2004, 2011)를 중심으로 한 연구자의 분석
		움직임 특성	굴신(굽히고 펴기, 돌음과 죽임) 옹크리고 숙이기(곡옥曲玉 같은 형상), 오금 굽히기, 너울사위, 진퇴(進退)의 움직임, 감고 풀고 맺고 어르기, 어깨춤, 엮고 제치는 팔사위, 좌우(左右)치기, 사방(四方)치기, 태극선의 춤사위, 회전운동, 상승과 하강의 움직임, 두 발을 땅에 뿌리내린 채로 오금질을 통해 등실 뜨는 움직임	
		장단·선율	심장의 고동·맥박이 근간, 삼분박의 구조(굿거리의 경우 4박이 다시 3박으로 나뉨), 오행에서 파생된 소리(궁상각치우 오음체계)	
		복식	길게 드리워 온몸을 풍성하게 감싼 치마, 저고리	
		생성 원리	답지저양, 수족상응, 대삼소삼(大三小三), 전삼후삼(前三後三), 삼진삼퇴(三進三退), 하단전 중심의 호흡(들숨과 날숨), 몸의 안과 밖의 기(氣)의 흐름이 상응(相應), 내면의 기운과 교감, 윤회·순환·반복의 원리(일시무시일—始無始—, 일종무종일—終無終—), 변형·즉흥·창조의 원리,	

			회귀(回歸)원리, 무(無)와 공(空)의 원리, 몸정신·몸사상·몸철학에서 움직임이 비롯, 내면적 정신세계(미의식)의 발현, 내관(內觀)과 몸관(觀)이 바탕, 몸·맘(마음)·숨이 하나로 연결(한숨과 한걸음으로부터 춤이 시작), 음양·오행(우주운행의 원리), 사방(四方), 낮춤(겸양, 공경, 모심의 예禮)과 비움의 원리	
		미적 특성	악가무일체(樂歌舞一切), 자연성, 즉흥성, 현장성, 창조성, 역동미, 내면미(은근한 속멋, 얼굴 표정 또한 몸 전체로 연결되어 은근한 인상으로 베어 나옴), 함축미, 단순미, 진중(鎭重)한 늘림의 장엄미(끈끈함), 단아한 담백미(무색무취無色無臭, 유색유취有色有臭, 색즉시공色卽是空, 공즉시색空卽是色의 맛담음), 소박미, 수그러진 겸양의 미, 절제미, 우주 공간적 태극의 미, 신명, 신기(神氣), 무아지경(無我之境) 혹은 자타불이(自他不二, 자연과 나, 자아와 타자가 하나로 되는 상태)로 몰입, 멋과 흥, 사회적·민중적·창조적, 살(煞)풀이성(性), 삼세(三世)를 하나로 꿰뚫는 영원 불멸성, 춤 한판은 여러 춤사위가 모인 춤의 마루들로 구성, 태극선의 구조, 음양의 움직임 구조(땅춤과 하늘춤의 조화)	
		사상적 원류 및 정신	고대제천의식(祝), 단군신화, 천지인(天地人) 삼(三)사상, 천신과 지신을 모시는 민족 신앙, 불교, 영가무도(詠歌舞蹈), 주역(周易), 정역(正易), 천부경(天符經), 삼일신고(三一神誥), 우주와 천지자연의 도(道), 자연과 우주, 중도(中道), 음양(陰陽), 오행(五行), 한민족의 민족성(예禮, 비움·축적과 준비의 가득 참, 낮춤, 모심, 존중), 수처작주(隨處作主), 수리(數理)의 관계가 역(易)으로 풀어지는 원리, 담담하고 숭고한 정신	
김경은	민속학, 미학, 문화 인류학	기능적 (機能的) 차원의 본성	표현성, 소통성, 상징성, 공명성, 살풀이성, 치유성, 해방성	김경은 (2015)의 연구
		시각적 (時宜的) 차원의 본성	사회성, 역사성, 민중성, 현장성	
		계승적 (繼承的) 차원의 본성	민족성, 전통성, 정통성	
		미학적 (美學的) 차원의 본성	자연성, 생명성, 역동성, 즉흥성, 창조성, 신명성	

춤계의 대응은 강한 민족주의 성향으로 나타났다(윤지현, 2013, p. 44). 1960년대 이후 식민사관을 극복하고 한민족으로서의 주체적인 정체성을 찾기 위해 국가적 차원에서 종족·혈통적 관점에 바탕을 둔 민족주의 담론이 생성되었고, 민족문화를 보존하고 계승하기 위해 1962년에 문화재보호법이 제정·공포되면서 전통놀

76) 이해주는 한바춤을 ‘영검이 한 맥으로 통하여 하나의 큰 빛을 밝히는 춤이면서, 모두가 함께 하는 광대무변한 공동체의 춤으로서 한국을 상징하는 한국춤’(이해주, 2006, pp. 247-248)이라고 설명한다.

이와 연희를 포함한 한국전통춤예술은 무형문화재 제도를 통해 보호되기 시작했다. 이러한 제도에 힘입어 전통춤은 확산되었고, 창작 작업에 있어서도 전통춤은 새로운 춤 어법 창조를 위한 초석이 되었다.

민족주의적 담론을 표방한 제3공화국 시기에 비주류로 인식되던 전통춤은 급격히 부상하게 되었고, 제4공화국에는 전통주의를 확대·강화하려는 움직임으로 1970년대 후반 활발한 전통춤의 발굴 및 정리 작업이 시행되었다. 이러한 변화에 따라 전통춤은 한국춤을 이끄는 중심축이 되면서 창작춤 발전의 토대가 되었다. 제5공화국은 전통문화유산을 중심으로 세계 속의 한국을 알리고자 하였고, 이러한 국가의 민족주의적 정책은 전통춤과 이를 기반으로 한 창작춤의 발전에 영향을 미쳤으며 제6공화국에 이르러 한국춤이 최고의 전성기를 맞게 되었다(정성숙, 2011, pp. 136-138, 142). 이렇듯 1960년대 초부터 1990년대 초까지 민족주의를 바탕으로 한 정부 주도의 민족문화진흥사업은 한국전통춤을 발전시키는 계기가 되었으며, 이는 그동안 근대화로 인해 간과되었던 전통춤문화의 가치를 새롭게 평가하는 사회문화적 환경을 만드는데 기여했다.

1988년 서울 올림픽 이후 한국의 춤은 세계 속의 한국이라는 정체성을 대변하는 문화예술이 되었고, 21세기에 이르러 보다 가속화되고 있는 문화의 전지구화는 지역춤이 지닌 가치에 주목하게 만들었다. 세계 춤예술의 융합과 변형 속에서 전통적으로 구축된 한국춤 정체성은 변화하는 시대의 흐름과 세계 춤의 상호관계 속에서 흔들리지 않는 한국춤의 모체(母體)가 된다.

2) 동시대적 관점

본래 예술은 주변의 자극과 영향 속에서 성장(민족미학연구소, 2002, p. 449)하는 것과 같이, 한국전통춤은 1900년대 초 유입된 서구춤과 극장무대양식으로 인해 그동안 구축되어 온 전통춤과는 전혀 다른 형태로의 전환을 맞게 되었다. 전국에 흩어져 있는 전통춤을 모아 무대양식에 맞게 재탄생시킨 한성준의 작업은 동시대적인 사고를 바탕으로 이루어진 것으로, 뜰과 마당의 공간에서 이루어졌던 우리춤을 그 시대에 맞는 무대 춤예술로 변화시켰다. 이후 춤에 대한 동시대적 사고의 발현은 전통춤에 서구춤의 기법을 결합하여 탄생한 1920년대의 신무용으로, 그 중심에는 춤에 대한 글로벌 인식이 확고했던 최승희가 있었다. ‘한국

근·현대 춤의 역사에 우람한 줄기를 형성해 온 신무용의 정체성' (성기숙, 1998, p. 35)이라는 표현은 이 시기 신무용이 지닌 영향력이 어느 정도였는지를 가늠케 한다.

김태원(1997)은 신무용과 한국창작춤의 특성을 연대, 춤의 소재, 춤의 구조와 길이, 움직임의 특질, 근접한 타 예술춤으로 구분하여 다음과 같이 제시했다(표 11). 첫째, 연대적 구분에 있어 신무용은 1920년대 후반에서 1970년대 초반을, 한국창작춤은 1970년대 중반 이후를 기점으로 한다. 둘째, 춤의 소재에 있어 신무용은 남녀간의 애정, 낭만적 정서, 정통미와 풍속에 대한 미화에 중점을 두고, 한국창작춤은 제의적 무속, 전통과 현대와의 갈등, 집단 혹은 개인의 심리, 전통적 미나 정서의 확대에 중점을 둔다. 셋째, 춤의 주제에 있어 신무용은 애정의 덧없음, 회고적 정서와 미를 주제로 삼고, 한국창작춤은 심적 고통앓이, 개인, 집단, 사회, 문명의 갈등을 주제로 삼는다. 넷째, 춤의 구조와 길이에 있어 신무용은 3~10분 정도의 길이어거나 때로는 낭만적인 무용극 형식을 지니고, 한국창작춤의 경우는 20~40분 정도의 길이를 가지면서 제의적 형식의 변형이 많고 사회 비판적 내지 문명 비판적 주제를 전달하기 위해 상황적 무용극 내지는 극무용의 형식을 종종 가지는 특징을 지닌다. 다섯째, 움직임의 특질에 있어 신무용은 조탁된 만만한 곡선미와 개인의 춤 기교를 강조하고, 한국창작춤은 거친 표현적 움직임이 많고 집단무의 역동성이 두드러진다. 마지막으로 근전합 타 예술은 신무용의 경우 발레, 한국창작춤의 경우 현대무용이라 하였다.

1980년대 이르러 새롭게 시도된 춤의 유형들은 서양현대무용의 흐름과 상당히 밀접한 상관관계를 보이는데, 김태원(1992)은 이러한 춤의 특징들을 '춤과 극의 혼합 춤의 형식(다매체 형식 포함)', '유희·즉흥·풍자의 춤형식', '전통과의 교합과 대립의 춤형식', '제의와 명상의 춤형식', '부재(不在)와 아이러니의 춤형식', '성(性)의 과시와 대중성 지향의 춤형식', '지역적 서정주의(혹은 상징주의)' 77)등으로 분류하였다. 또한 이 시대의 한국창작춤은 전통과의 긴밀한 연

77) 김태원(1991)이 설명하는 '지역적 서정주의'는 향토색이 짙은 지방미학을 지칭하는 것이 아닌, 지역문화의 특수성과 현대화의 과정이 맞물린 지점에서 탄생된 미의식이자 가치관으로, 다음을 목표로 한다. 첫째, 지역문화의 특수성이 갖고 있는 정치, 사회 및 역사, 전통문화의 환경을 특수하게 인식하여 이를 춤공연 형식으로 표출한다. 둘째, 이 때 발견된 미의식과 특수성을 지역적 범주에 국한시키지 않고, 세계와 교류 가능한 춤의 형식으로 부각시킨다. 셋째, 춤예술 속의 본래 가치인 서정성을 지키고, 상징성은 적절히 가지되, 지나친 극성, 문학적성, 추상성 등은 감소시키도록 한다. 넷째, 이는 현대춤이 지향해왔던 이상론적이고 맹목적인 국제화가 아니다. 다섯째, 이는 전통지향적, 보수적, 국수주의적 춤 예술관은

관성을 유지한 채로 점진적으로 변화했다는 점에서 ‘신(新)전통무’, ‘신(新)신(新)무용’ 혹은 현대무용적인 기법을 수용했다는 점에서 ‘한국현대무용’이라는 명칭 또한 부여되었다(김태원, 1997, pp. 31-33).

1990년대 이르러 보다 활발해진 실험적 작업들은 당시 무용계의 거부반응을 일으키기도 했지만(김경애 외, 2001, p. 225), 21세기에 들어 보다 강화된 무용 전 지구화는 세계 여러 춤예술가와 단체들의 과감한 실험성을 보다 가까이 경험하고 느끼게 해줌으로써 한국 무용계로 하여금 국내에서 이루어지는 어떠한 시도도 긍정적으로 수용할 수 있는 포용력과 관대함을 가지게 해주었다. 이는 한국 무용계에 일어난 큰 변화 중 하나로, 춤을 바라보는 동시대적 관점으로의 전환은 한국춤 정체성을 구축해 나가는데 있어 주요한 요소로 작용될 가능성을 지닌다.

민족미학연구소(2002)는 한국춤의 새로운 창조에 있어 중요한 것은 한 테두리 안에 머무는 것이 아니라 부족한 것을 수용하되 주체성과 민족개성을 살리는 것이며, 이는 과거에 생각하지 못한 미의식을 확대하는 것이지 과거를 모두 없애버리고 새롭게 출발하는 것이 아니라는 점을 강조(p. 448)함으로써, 한국춤 창조에 있어 중요한 것은 전통이 녹아있는 동시대성임을 시사했다. 재창조에 있어 전통에 대한 강조는 한국적 전통 혹은 민족의 정서에 귀착된 춤의 정체성 찾기 작업으로 이어졌고, 이러한 현상은 1980년대 확산되어 1990년대 이르러서는 개인의 내면성이 추가되어 보다 승화된 차원의 춤 작업들로 나타났다(김경애 외, 2001, p. 322).

한국창작춤이 동시대적 요소와 함께 한국 고유의 정체성을 갖춘 춤 체계를 구축할 수 있다는 인식이 확산(김경애 외, 2001, p. 390)되면서, 한국무용 계열의 창작춤은 현대무용 계열의 춤과 함께 한국적 컨템포러리 댄스라는 영역으로 함께 인식되기 시작했다. 한국적 컨템포러리 댄스라는 방향성과 관련하여 춤 평론가 박용구는 ‘창작 작업의 영역에서 한국무용과 현대무용은 일원화(一元化)되어야 한다는 입장’ (민족미학연구소, 2002, p. 448)을 밝혔고, 강이문은 ‘국제적 보편성에 접근하는 창작춤과 한국전에 기반을 둔 창작춤을 융합시켜 미래의 국무(國舞)를 창조해야 한다’ (민족미학연구소, 2002, p. 468)고 주장했다. 또한 장광렬(2014)은 ‘한국의 창작춤이 컨템포러리 댄스로 인식될 때 국제무대에서 경쟁력을 지닐

아니며, 문화적 특수성과 전통에 대한 현대적 탐구, 그리고 미래의 예술에 대한 능동적 참여를 동시에 요구한다(pp. 124-132).

〈표 11〉 신무용과 한국창작춤의 특성 비교

학자	구분	신무용	한국창작춤
김태원 (1997)	연대	1920년대 후반 ~ 1970년대 초반	1970년대 중반 이후
	춤의 소재	남녀간의 애정, 낭만적 정성, 정통미와 풍속에 대한 미화	제의적 무속, 전통과 현대와의 갈등, 집단 혹은 개인의 심리, 전통적 미나 정서의 확대
	춤의 주제	애정의 덧없음, 회고적 정서와 미	심적 고통 앓이, 개인 혹은 집단과 사회 혹은 문명의 갈등
	춤의 구조와 길이	3~10분 정도 짧거나 때론 낭만적인 무용극 형식을 지님	-20~40분 정도 길이를 가지며 제의적 형식의 변형이 많음 -사회 비판적 내지 문명 비판적 주제 전달을 위해 상황적 무용극 내지는 극무용의 형식을 종종 지님
	움직임의 특징	조탁된 만만한 곡선미와 개인의 춤 기교 강조	거친 표현적 움직임이 많고 집단무의 역동성이 두드러짐
	근접한 타 예술 춤	발레	현대무용
김경애, 김채현, 이종호 (2001)	미적 특성	-낭만적 춤의 양식 -전통춤에 바탕을 둔 형식성 -외형적 춤태 -서정적이고 낭만적 특성 -내재적 멋 -자연적 흥취감 -양식화된 기법	-표현적 춤의 양식 -주제나 소재의 다양성, 응축된 표현성, 긴장된 구성미, 파격적 실험성 -춤의 내재적 형식미 또한 추구 -외적인 춤의 형태미 -때에 따라 신고전주의적 미학 -서사적 양식 -감정의 절제 -저항적이고 미래지향적 정서
	춤의 경향	-라반식 율동 무용, 뷔그만의 초기 현대무용, 발레 그리고 여타의 자유무용의 형태로부터 영향 -감정 노출 -전원풍(田園風) -정형성(定型性)	보편적 춤의 경향 -인간의 존엄성을 갈구하는 휴머니스틱한 춤 -자아 집중성, 자기 투시성·반영성에 기대는 객관적 태도 (존재에 대한 성찰성) -현대성(극적, 퍼포먼스적 요소, 설치 미술 등 다른 매체를 동원) -창작의도 객관화 1990년대 이후 두드러진 특징 -특정 소재 및 미적 범주 탈피 (전래 한국춤의 맵시미, 그로테스크한 무정형미(無定型美), 스펙터클한 무용극 등 모두 포함) -일관된 시공간적 구사 탈피 -작품마다 강조하는 바가 다른 비균일성(非均一性) 현저
	춤의 소재 및 주제	무속적이고, 민속적 틀거리와 정서(신명, 흥)에 기반	원시 제의, 두레적 공동체의 삶, 문명과 사회현실에 대한 비판, 현대무용 혹은 현대화된 춤이 갖는 주제나 소재

수 있고, 한국춤 뿐만 아니라 장르를 넘어서 춤 훈련이 이루어질 때 다양하고 창의적인 동작 창안(創案)이 가능하다' (p. 566)고 하며, 그동안 춤 장르의 삼분법적 구분을 한국 창작춤의 정체성 구축에 있어 방해요인으로 바라보았다.

이처럼 전통적으로 구축된 한국춤 정체성은 1920년대 신무용의 등장, 1970년대 한국창작춤의 등장, 그리고 1990년대 이후 보다 다양한 형태로 이루어진 창작 작업으로 인해 점차 세계 춤 흐름의 중심이 되는 컨템포러리 댄스로서 새로운 방향성을 지니게 되었고, 이러한 변화는 춤 장르의 구분을 종래의 삼분법에서 벗어나 전통(classic)과 현대(contemporary)라는 두 가지로 보는 관점(김경애, 2001, p. 417; 장광렬, 2014, p. 568)의 변화와도 무관하지 않다. 1990년대 이후 나타난 새로운 춤의 조류는 장르에 상관없이 포스트모던적 관점과 컨템포러리 댄스 식의 정서 및 구조를 각 예술가의 방식대로 결합·절충하는 양식적 경향을 강하게 드러내면서, 이전까지의 짜여진 구성과 통일되고 정돈된 흐름을 보여주던 춤과는 큰 차별성을 보이기 시작했고(김영희 외, 2015, p. 466), 이러한 추세는 21세기를 넘어 현재까지 지속되고 있다.

한국춤은 타문화와의 상호교류 속에서 형성되고 변화하며, 한국춤의 독특성은 당대의 정치, 경제, 사회, 문화, 종교, 자연환경, 관습 등 역동적인 사회관계들에 의해서 규정되기 때문에, 우리의 춤은 불변하는 것이 아니라 다양한 역사적 시기, 사회적 맥락 안에서 생성되고 발전하고 또 변화한다(김현정, 2009, p. 107). 이러한 사실은 한국춤의 특수성을 드러내는 춤의 정체성 또한 고정된 것이 아니며, 특히 세계 춤의 상호관계가 점차 강화되는 무용 전지구화 시대에 있어 한국춤 정체성은 새롭게 정의될 수 있음을 시사한다. 이와 더불어 무용 전지구화의 특징인 장르 해체 현상은 예술가로 하여금 한민족 고유의 전통을 근거로 구축된 한국춤의 정체성이 창의적 작품을 탄생시키는 밑거름이 될 수 있다는 가능성(김경애 외, 2001, p. 417)에 더욱 주목하도록 만들고 있다.

다. 외국인들이 인식하는 한국춤의 특성

최승희가 미국으로 순회공연을 할 당시, 외국인들은 최승희의 춤이 그 이전부터 이어져 내려온 전통춤인지 전통춤을 기반으로 새롭게 변형된 춤인지 알지 못했다. 그것은 그저 한국이라는 동양의 한 나라에서 온 무용수의 춤이었다. 공연

에 대한 미국인들의 반응은 최승희 작품에 큰 영향을 미쳤고, 이후 최승희가 한국에 돌아와서도 그녀의 작품 개발에 주요한 역할을 했다(Van Zile, 2001, p. xxi). 춤이 하나의 상품가치로 인식되면서 관객의 반응은 작품의 성공을 결정하는 중요한 요인이 되었고, 특히 국제무대에서 외국 관객들의 반응은 예술가뿐만 아니라 기획자 제작자들의 성공을 가늠하는 척도가 되었다. 외국인들이 한국춤을 어떻게 인식하는가에 대한 논의는 그동안 한국인의 관점으로 국한되었던 한국춤 정체성에 대한 논의를 외국인들의 관점으로 확장시킨다는 점에서 의미가 있다. 외국인들이 생각하는 한국춤의 고유함과 특수성은 무엇이며, 이것은 국내에서 논의되는 한국춤의 고유함과 특수성과 동일할까? 다음에서는 외국인이 인식하는 한국춤의 본질, 고유함, 특수성을 한국춤 정체성을 구성하는 하위 요소로 바라보고, 이에 대한 해외의 춤이론가, 평론가, 예술가 그리고 일반인의 관점으로 나누어 살펴보고자 한다.

그녀의 저서 <Perspectives on Korean Dance>(2001)에서 설명되는 한국 전통춤의 일반적 특징으로는 ‘어깨춤(shoulder dance)’, 어깨춤과 연결되는 안도의 숨(sigh of relief)처럼 보이는 ‘가슴 호흡’, 반복적인 무릎 굴신으로 인한 ‘상하의 수직적 움직임(movements on verticality)’, 허공에서 호흡을 멈추어 터트리기 이전에 느껴지는 ‘부유(浮游)하는 머무름(a feeling of suspension)’, ‘머무름 속에서 응축된 에너지(the contained energy)를 터트리기 위해 흡사 딸꾹질과도 같은 재빠르고 미세한 상승을 이루었다가 모든 호흡을 풀며 부드러운 하강의 동작(releasing everything into a gentle downward movement)으로 연결’, ‘정지의 순간(moment of suspension)과 섬세한 저정거림(a delicate hovering)이 자아내는 강하고 역동적인 긴장(a strong and dynamic tension)’, 뒤통치부터 발을 조심스럽게 디더 천천히 전체 발을 바닥에 놓으며 섬세하게 걷는 ‘독특한 발의 사용(a particular way of using the foot)’, ‘주로 어깨 위치에서 양옆으로 벌어진 팔(the arms frequently extend sideward at shoulder height, the thumb), 벌어진 팔이 안쪽으로 살짝 구부러져 있음으로써 앞을 향하는 엄지손가락(the thumb is directed forward), 힘을 뺀 손목(the wrist is relaxed), 완만하게 아래쪽으로 향하는 손끝(the fingertips point gently downward)’, ‘손목을 뿌리는 동작(movements in which the wrist is flicked)’, ‘손끝이 원래의 아래쪽으로 향하게 하는 손목의 풀림으로 완결되는 밖으로 제치고 안으로 감는 팔동작(the arm

rotates outward and then inward)’ , ‘정중동의 움직임(motion in stillness, *chǒng-jung-dong*)’ , ‘자연에서 본뜬(derivative in nature) 움직임’ , ‘물 흐르듯 진행 중이던 동작의 멈춤은 그 다음의 일련의 동작 군(群)으로 터트려 전환되기 위한 에너지의 응축(collecting energy)’ , ‘다음 동작으로의 단순한 이동이 아닌, 동작의 사이를 속속들이 관통하는 움직임(dancers move *through* positions rather than arriving *at* them)’ , ‘곡선의 움직임(curvilinear shapes)’ , ‘순환적이고 지속적인 에너지의 질(質)(a rounded and ongoing quality of energy use)’ , ‘버선(socks with upturned toes)’ , ‘바닥까지 닿는 긴 치마(a floor-length full skirt)와 팔 밑으로 곡선을 이루는 저고리(a short jacket-type top)(남자의 경우 헐렁한 한복 바지, 조끼, 혹은 길고 가벼운 옷)’ , ‘의상 일부의 기능적 활용(skillful manipulation of costume components) 혹은 손에 들 수 있는 소도구와 연주가 가능한 악기의 사용(hand-held implements and the playing of musical instruments)’ , ‘춤사위의 수직성과 부유하는 머무름이 강조되는 3분박(分拍)의 복합적 장단 구조(compound meters in three beat units)’ , ‘관악, 현악, 타악기로 구성된 악기 사용(wind, string, and percussion instruments)’ , ‘춤과 음악, 무용수와 반주자의 상호 작용(the interplay between dance and music, and dancers and musicians)’ 로, 이러한 모든 원리들은 한국의 춤을 ‘분리된 정지 동작이 아닌 움직임(motion rather than isolated positions or posturing)’ 으로 나타나게 해주는 것이며, 또한 한국 전통춤의 내적이고 정신적인 매력 혹은 아름다움(an inner spiritual quality of charm or grace)과 활기찬 생기 혹은 열정(a feeling of lively animation or enthusiasm)을 의미하는 ‘멋과 흥’ 을 돋우는 요소라고 설명했다. 궁중춤의 특징으로는 ‘밝은 색의 화려한 복식(colorful costumes in the bright hues)’ , ‘다채로운 색상의 실크로 된 긴 소매(long sleeves of multicolored silk)’ , ‘많은 무용수들의 등장(large numbers of dancers)’ , ‘원, 사각, 줄 모양의 대형(circle, square, and line formations)’ , ‘주로 양옆으로 벌어진 팔(arms extended frequently sideward)’ , ‘부드럽게 무릎을 굴신하고 펴면서 물 위에 뜬 것 같은 걸음(walk as if floating while gently bending and extending their knees)’ , ‘긴 소매가 위, 아래로 부드럽게 움직이게 하는 손목의 뿌림 동작(movements with flicks of the wrist that gently propel their sleeves upward and outward)’ , ‘우아한 움직임(moving elegantly)’ , ‘추상적인(abstract) 움직임’ , ‘섬

세하고 부드러운 움직임(delicate and gentle movements)', '느리고 엄숙한 움직임(slow and stately movements)', 유교의 영향으로 '엄숙함과 격식(dignity and propriety)' 등을 꼽았으며, 일무의 특징으로 '상징적 무구(symbolic implements) 사용', '느리고 일관된 박자의 단순한 팔 동작(simple arm movements to a slow, consistent tempo)', '엄격한 동작의 단순성과 육중한 연주가 자아내는 사색적이고 의식적 분위기(a meditative and ritualistic atmosphere)', 탈춤의 '해학적(humorous)이고 풍자적(satirical) 특성', 살풀이춤에서 보여 지는 '한(*han*-sorrow, bitterness or unsatisfied desire)', '매우 느리게(very slowly) 전개되는 동작', '하얀 긴 실크 수건(a long white silk scarf)', '흰색(혹은 부드러운 색) 한복', '우아한 곡선(graceful curves)을 만드는 수건의 흐름', 승무의 특징인 '장삼을 이용한 매우 길고 느린 도입부(a lengthy, slow introduction)와 나무틀에 매인 북을 막대기로 두드리는 후반부', 농악춤에서 나타나는 '양식화된 움직임(stylized movements)', '뛰는 동작(skips and leaps)과 공중돌기(gymnastic aerial turns)', 그리고 한국 전통춤에 영향을 준 '유교', '샤머니즘', '불교'에 대해서도 언급했다.

1986년 한영숙이 아메리칸 댄스 페스티벌(ADF)에 초청되었을 당시, 뉴욕타임즈는 춤음악과 관련해서 '생동감(liveness)과 활기참(boisterousness)' 이라고 묘사했고, 이러한 음악적 특성이 춤의 '절제(austerity)'와 대조를 이룬다고 하였다. 또한 동작과 관련해서는 '정제(refinement)', '풍성한 치마(a voluminous skirt) 속에서 미끄러진다(glides)' 78) '떠올랐다(floated)', '형식화된 동작의 단순미(formalized act of simplicity)'고 표현했고, 승무의 '하얀 고깔(a white hood)', '장삼(the long sleeve)', 도입부의 '의식적이고 형식적이며 우아한(ritual, formal and elegant) 움직임', 후반부의 '복잡하고 박력 있는 리듬(rhythms of complexity and vigor)으로 북을 치는 동작', 살풀이의 '형식화된 틀(formal outlines)', '빠른 자진 걸음에 의해 보다 강조되는 부동(不動)의 순간들(moments of stillness punctuated by quick scurrying steps)', '샤머니즘적인', '높은 음조의 목소리가 나오는 반주(high pitched voices accompanied)', '균형 잡힌 춤(a measured dance)', '분홍 수건(a pink scarf)을 한 손 혹은 양손으로 잡고, 어깨 위로 뿌리고', 태평무의 '재즈와도 같은(jazzy sound) 선율', '뒤꿈치로 걷거나 혹은 한 팔을 펼치면서 최소한의

78) 이번 공연에서 한영숙은 3가지(살풀이, 태평무, 승무)를 추었고, 풍성한 치마 속에서 미끄러지는 움직임은 살풀이나 태평무 작품을 보고 쓴 평으로 보인다.

동작으로 드러나는 최대한의 내면적 응축(minimal movement but maximum internalized concentration)’ 등으로 묘사했다(Kisselgoff, June 26, 1986). 또한 2006년 강선영의 뉴욕 공연에 대한 평을 보면, ‘겹겹이 이루어진 다양한 색의 치마, 저고리, 족두리, 위로 구부러진 하얀 버선(costumes consist of many-layered, multicolored skirts and tops, small hats and turned-up white booties)’, ‘두박 혹은 삼박 안에서 당김음(엇박)의 사용’, ‘뒤꿈치에서 발끝으로의 걷는 걸음(heel-to-toe steps)’, ‘상체의 다양한 사용(much use of the upper body)’, ‘소도구의 사용(hand-held percussive props)’, ‘멀리서는 잘 보이지 않는 독특한 방식의 미묘한 손끝의 사용과 표정(all manner of hand niceties and facial expressions)’, ‘절제되고 진지한(hieratic and solemn)’, ‘아름다운(beautiful)’, ‘화려한 발 디딤(fancy footwork)’, ‘우아하게(gracefully)’ 등으로 그 특징을 묘사했다(Rockwell, August 10, 2006).

1980년대 초부터 국제무대에서 활발히 활동을 해오고 있는 김매자와 창무회에 대한 해외 평단의 글들은 외국 춤평론가들의 관점을 잘 보여준다. 그들이 인식하는 한국춤의 본질과 특징은 ‘인류 역사상 가장 오랜 춤의 하나’ (뉴헤이븐 레피스트), ‘내면적, 어깨춤, 고민스러운 듯한 시선, 나긋나긋한 춤사위, 포근함, 곡선미, 신비스러움’ (워싱턴 포스트), ‘명상적이고 고요한’ (타임스오브 인디아), ‘우주적’ (요미우리 신문), ‘샤머니즘적 전통’ (뉴욕타임즈)이다.⁷⁹⁾ 2006년 프랑스 루베 국립안무센터의 예술감독 Carolyn Calson과 <느린 달(Full Moon)>을 통해 협업했던 김매자는 외국인 무용수들이 ‘하체에 힘을 주고 긴 호흡을 이용하는 한국춤의 테크닉이 마음 수양에 도움이 된다’고 하였음을 전했다(장지영, 2016, p. 14).

대만 Cloud Gate의 예술감독 Hwa-min Lin은 1974년 한영숙에게 <승무>, 김천홍에게 <춘앵무>를 배우며 춤의 느린 움직임과 호흡을 특징으로 꼽았다(손예운, 2015.8; 장지영, 2015.8.19.; 정다훈, 2015.9.12.). 2014년 국립무용단의 해외 안무가로 초청된 핀란드 출신의 Tero Saarinen은 단원들의 움직임에 대한 접근 방식에 대해 ‘정신적 충위’가 존재한다고 설명하였는데(우형주(역), 2013, p. 20), 여기서 정신적 충위라는 것은 동작적 차원을 넘어선 한국춤에 내재된 혼, 신명, 정서 그리고 내면적 차원과 연결되는 것이라 짐작해 볼 수 있다. 또 다른 인터뷰에서 그는 한국의 전통무용과 핀란드의 현대무용 사이의 공통점을 ‘자연과 맺는 영적인 교감’이라 하

79) 평문의 내용은 성기숙(2016, p. 58)의 글에서 직접 인용했다.

였으며, 한국 전통무용의 특징으로 ‘샤머니즘적 요소’와 ‘땅 속 깊은 곳에서 에너지를 받아 위로 승천시키는 느낌’, ‘움직임이 시간을 늘리는 것 같은 느낌’, ‘감상적’, ‘굉장히 아름다운 상체의 움직임과 디테일’을 꼽았다(SCENE PLAYBILL, 2014.2.27.).

2015년 11월 Cannes Dance Festival에 국립무용단의 <회오리>가 초청되는데 큰 역할을 담당했던 예술감독 Brigitte Lefèvre(브리지트 르페브르)는 한국무용의 특징으로 ‘연약함과 강인함이 공존하는 느낌과 공간과 호흡하며 대화하는 듯한 움직임’을 들었다(유주현, 2016, p. 45). 2016년 초청된 프랑스 안무가 José Montalvo는 국립무용단원들의 춤추는 모습을 보고 “첫눈에 한국춤의 뿌리가 깊다는 것을 알 수 있었다.”고 하였고(장인주, 2016, pp. 8, 11), 한국춤에 ‘느림의 미학’이 있음을 지적하며, ‘팔 동작 하나에서 느껴지는 조용한 움직임’을 한국의 전통과 연결 지었다(장혜선, 2016). 또한 국립무용단의 이전 공연을 통해 한국춤의 ‘섬세한 동작, 흥겨움’ 등을 느꼈다고 한다(이민정, 2016.3.21.).

다음은 미국 대학생들의 한국춤 학습경험에 관한 김경은(2015a)의 연구⁸⁰⁾결과로, 한국춤에 대한 일반인으로서의 관점이다. 한국춤을 배우기 전 학생들은 한국춤의 특징으로 ‘한류를 통해 접하게 된, 흥미롭지만 낯선 춤’, ‘K-pop 댄스와는 다른 우아하고 아름다운 춤’으로 인식했고, 학습 후에는 ‘유연한 흐름 속에 절제된 힘이 있는 춤’, ‘내면의식을 깨우고 자신을 포함한 주변과 소통하는 춤’, ‘신중한 움직임을 통해 마음과 정신을 치유하는 춤’, ‘신체 에너지를 내부로 응축시키는 춤’, ‘온 몸의 움직임이 유기적으로 조화되는 춤’, ‘한국인의 삶과 철학, 예의 정신이 함축되어 상징화된 춤’ 등으로 인식함으로써, 한국춤에 대한 인식은 단순히 ‘보는 것’을 넘어 ‘직접 체험’을 통해 보다 깊은 차원으로 이루어질 수 있음이 드러난다.

이상에서 살펴 본 이론가, 평론가, 무용예술가, 일반인 등 외국인들이 인식하는 한국춤의 특성은 <표 12>과 같으며, 이를 통해 실제 한국춤을 학술적으로 연구하였거나, 직접 배워보지 않은 외국인들의 경우, 주로 춤의 동작적·형식적·미학적인 측면에서 한국춤의 특징을 인식하는 경향이 있음을 알 수 있다. 물론 한국춤 안에 내재되어 있는 정신과 철학적 사상이 움직임과 미학적 특성으로 나타나

80) 이 연구는 미국 동부 메사추세츠 주 대학의 학생들 6명(미국인 4명, 중국인 1명, 아프리카인 1명)을 대상으로 한영숙 류 살풀이춤 학습 과정을 통해 나타난 그들의 질적인 변화를 탐색했다.

〈표 12〉 외국인인 인식하는 한국춤의 특성

관점 구분	외국인 (연도)	출처	한국춤의 본질 및 특성			비고
이론가	Judy Van Zile	저서 <Perspectives on Korea> (2001)	움직임 특성	일반	어깨춤, 가슴호흡, 무릎 굴신으로 인한 수직적 움직임, 부유(浮游)하는 호흡의 머무름, 응축된 에너지를 터뜨린 후 부드럽게 하강하는 움직임, 에너지의 응축을 위한 정지의 순간과 섬세한 저정거림, 조심스럽게 뒤꿈치부터 발끝으로 딛는 걸음, 주로 어깨 높이에서 살짝 안쪽으로 구부러진 상태로 벌어진 양팔, 독특한 손의 모양(앞을 향하는 엄지손가락, 힘을 뺀 손목, 완만히 아래로 향하는 손끝), 손목 뿌리는 동작, 감고 제치는 팔 동작, 정중동의 움직임, 자연에서 본뜬 움직임, 물 흐르듯 진행되는 움직임, 동작과 동작 사이를 속속들이 관통하는 움직임, 곡선의 움직임, 분리된 정지 동작이 아닌 연결되는 움직임	-
				궁중춤	많은 수의 무용수들에 의해 만들어지는 원, 사각, 줄 모양의 대형, 주로 양옆으로 벌어진 팔, 부드럽게 굴신하며 물 위에 뜬 것처럼 걷는 걸음, 긴 손목 뿌림으로 긴 소매를 위·아래로 부드럽게 움직이는 동작, 우아한 움직임, 추상적 움직임, 섬세하고 부드러운 움직임, 느리고 엄숙한 움직임 • 일무: 상징적 무구 사용, 느리고 일관된 박자 안의 단순한 팔 동작, 엄격한 동작의 단순성	
				민속춤	• 살풀이: 자연에서 파생된 움직임, 초반의 매우 느린 동작, 수건이 만드는 곡선의 흐름 • 승무: 도입부의 장삼을 이용한 매우 길고 느린 움직임, 후반부의 북 치는 동작 • 농악춤: 양식화된 움직임, 뛰는 동작, 공중 돌기	
			움직임 원리	순환적이고 지속적인 에너지 운용(運用), 에너지의 응축		

			의상 및 소도구	버선, 한복, 의상 일부의 기능적 활용(긴 소매 뿌리기), 손에 들 수 있는 소도구와 연주가 가능한 악기 사용 • 살풀이: 하얗고 긴 실크 수건 • 궁중춤: 밝은 색의 화려한 복식, 다채로운 색상의 실크로 된 긴 소매	
			음악 및 장단	3분박의 복합적 장단구조, 당김음(엇박) 사용, 관악, 현악, 타악기로 구성된 악기 사용	
			미적 특성 및 구조	멋과 흥(내적이고, 정신적 매력과 아름다움, 활기찬 생기 혹은 열정), 독특한 호흡이 만들어내는 강하고 역동적 긴장감, 춤과 음악 그리고 무용수와 반주자의 상호작용 • 궁중춤: 엄숙함과 격식, 육중한 연주 속도를 통해 드러나는 사색적이고 의식적인 분위기 • 살풀이: 한(恨) • 탈춤: 해학적, 풍자적	
			정신 및 사상	샤머니즘, 유교, 불교	
평론가	Anna Kisselgoff	뉴욕타임즈 (June 26, 1986)	움직임 특성	미끄러지는, 떠오르는 듯한 움직임 • 승무: 도입부의 의식적, 형식적, 우아한 움직임, 후반부의 박력 있게 복을 치는 동작 • 살풀이: 빠른 자진 걸음, 이에 의해 강조되는 부동의 순간들, 균형 잡힌, 수건을 잡는 동작, 수건을 어깨 위로 뿌리는 동작 • 태평무: 최소한의 움직임으로 드러나는 최대한의 내면적 응축	한영숙의 미국 공연 (무용수로는 이애주, 이매방이 함께 출연)
			음악 및 장단	생동감, 활기참 • 승무: 후반의 복잡하고 박력 있는 리듬 • 살풀이: 높은 음조의 목소리가 나오는 반주 • 태평무: 재즈와도 같은 선율	
			의상 및 소도구	풍성한 치마 • 승무: 하얀 고깔, 장삼 • 살풀이: 분홍 수건	
			미적 특성	절제미, 정제미, 형식화된 동작의 단순미	
			정신 및 사상	살풀이: 샤머니즘	

	John Rockwell	뉴욕타임즈 (August 10, 2006)	움직임 특성	뒤꿈치에서 발끝으로 딛는 걸음, 다양한 상체 움직임, 독특한 방식의 미묘한 손끝의 사용과 표정, 화려한 발 디딤, 우아한 동작	강선영의 미국 공연 (37명의 여자무용수와 2명의 남자무용수 출연)
			음악 및 장단	두박 혹은 삼박자 안에서 엇박의 사용	
			의상 및 소도구	겹겹이 이루어진 다양한 색의 치마, 저고리, 족두리, 버선, 소도구 사용	
			미적 특성	절제되고 진지한 분위기, 우아미, 아름다움	
	-	뉴헤이븐 레피스트, 워싱턴 포스트, 타임스오브 인디아, 요미우리 신문, 뉴욕타임즈 (성기숙, 2016)	움직임 특성	어깨춤, 고민스러운 듯한 시선, 나긋나긋한 춤사위, 포근함	김매자와 창무희의 해외 공연
			미적 특성	인류 역사상 가장 오래된 춤의 하나, 내면적, 곡선미, 신비스러움, 명상적이고 고요한, 우주적	
			정신 및 사상	샤머니즘	
무용 예술가	Brigitte Lefèvre 예술감독	월간 미르 (유주현,2016)	움직임의 특성	연약함과 강인함이 공존하는 느낌, 공간과 호흡하며 대화하는 듯한 움직임	1980년대 내한공연 시 봤던 한국무용
	Carolyn Calson 무용단의 무용수	월간 미르 (장지영,2016)	움직임 원리	하체 중심의 긴 호흡을 이용	김매자와 <느린 달> 협업 당시
	Hwa-min Lin 안무가	월간 몸 (손예운,2015 .8; 장지영, 2015.8.19; 정다훈, 2015.9.12)	움직임 특성	느린 움직임	1974년 한영숙에게 <승무>, 김천홍에게 <춘앵무> 배움
			움직임 원리	호흡	
	Tero Saarinen 안무가	월간 미르 (우형주, 2013)	움직임 특성	땅 속 깊은 곳에서 에너지를 받아 위로 승천시키는 느낌, 시간을 늘리는 것 같은 움직임, 감성적, 아름다운 상체의 움직임과 디테일	국립무용단과 <회오리> 협업 시 인터뷰
			움직임 원리	에너지(氣)의 운용, 자연과 영적·정신적 교감	
			미적 특성	정신적 층위 존재	

			정신 및 사상	샤머니즘	
	José Montalvo 안무가	월간 미르 (장인주, 2016; 장혜선, 2016), SCENE PLAYBILL (이민정, 2016.3.21.)	움직임 특성	팔 동작 하나에서 느껴지는 조용한 움직임, 섬세한 동작	국립무용단과 <시간의 나이> 협업 시 인터뷰
			미적 특성	느림의 미학, 춤의 뿌리 깊음(역사성), 흥	
일반인	미국 대학생 (미국인4명, 중국인1명, 아프리카인 1명)	미국 대학생의 한국춤 학습경험에 관한 질적연구 (김경은, 2015a)	움직임 특성	움직임의 유기적 조화, 신중함, 느림, 굴신, 수렴적 동작, 내면적, 에너지의 내적 응축, 호흡으로 인한 동작의 자연스러운 흐름, 내면적인 감정과 연결.	한영숙류 살풀이 춤 학습
			미적 특성	우아미, 유연미, 절제미, 자연미, 상징성.	
			정신 및 사상	한국인의 삶, 철학, 예의정신	
			춤의 기능	내면의식 깨우기, 심신 안정, 정신적 치유, 주변에 대한 인지력과 소통력 향상, 신체 기능 향상, 긍정적 태도와 관점 소유, 예의 정신 체득	

는 것이지만, 외국인들은 한국춤의 정신 및 사상에 대해 공통적으로 샤머니즘이라고 인식함으로써 한국춤의 정신적 바탕을 매우 단순하게 인식하고 있다는 것이 나타난다. 결국, 한국춤의 특성에 대한 외국인들의 인식은 내면과 정신적인 면을 더욱 강조하는 한국춤의 정수(精髓)는 춤을 보여주는 것만으로는 온전히 전달되지 않으며, 연구와 체험이 병행되지 않는다면 깊은 차원에서의 이해는 이루어질 수 없다는 것을 시사해주고 있다.

라. 무용 전지구화와 한국춤 정체성

문화적 다원주의(다문화주의)는 전지구화의 가장 두드러지고 지속적인 결과 중 하나로(Turner & Khondker, 2010, p. 175), 무용 영역에 있어도 융합과 복합, 그리고 다원적인 현상은 점차 강화되고 있다. 이와 함께 쟁점으로 부각되는 것은 바로 춤 정체성으로, 시대적 변화와 흐름에 따라 과연 춤 정체성 또한 변화하는

지, 그렇다면 어떠한 모습으로 변화하고 있는지에 대한 의문이 생긴다. 한국춤은 전통의 역사를 지님과 동시에 현대에 살아 숨 쉬고 소통하는 몸짓이기 때문에, 한국춤의 정체성 또한 오늘날의 환경 속에서 이해되어야 할 필요성이 있다. 이에 한국춤 정체성은 전통의 획일적이고 단편적인 계승이 아닌, 현대를 적용시키는 노력까지 포함된, 즉 그 문화에 내재한 기질과 성향, 그리고 국가의 문화적 가치(정은영, 2008, p. 27)를 모두 아우르는 것으로 이해되어야 한다.

20세기 후반 정치적, 경제적 그리고 종교적으로 국가의 전환이 급격히 가속화되면서 다양한 변화들이 국가 전역에서 일어났고, 춤 예술 또한 대중적이고 세속적으로 변화되었다. 전지구화에 초점을 둔 정부 정책이 개개인의 정체성에 보다 관심을 기울이면서 전통과 현대 사이의 긴장이 야기되었다(Van Zile, 2001, p. xix). 시·공간의 응축으로 한국춤은 한반도를 넘어서 해외에서 공연되어지기 시작했고, 타국가로부터의 무용수들이 한국에서 공연을 하고 춤을 가르치게 되었다(Van Zile, 2001, p. xxi). 이후 점차 지구적 차원의 춤의 국제교류가 이루어지기 시작했고, 동시대적 예술을 추구하는 세계 무용의 흐름에 따라 전통춤의 현대화 작업이 활발히 진행되면서 한국춤 정체성에 대한 문제가 대두되었다.

제2차 세계대전이 발발하기 직전 최승희가 미국에서 선보인 춤은 한국의 전통 춤과 일본화된 서구식 무용이 결합된 ‘변형된 스타일의 한국춤(a changing style of Korean dance)’ (Van Zile, 2001, p. xxi)으로, 최승희는 미국 관중들의 관점과 반응을 바탕으로 자신의 레파토리를 변형시켰고, 미국 공연에서의 경험은 한국에 돌아와서도 작품의 발전에 영향을 미쳤다. 당시 한국 무용계에 큰 영향력을 미쳤던 최승희의 존재, 그리고 당시 국가적으로 형성된 복잡한 교차 문화적(cross-cultural)인 관계망은 전통적으로 구축된 한국춤의 정체성을 변화시켰다(Van Zile, 2001, pp. xxi, 185-219). 한국 예술계 전반에 일었던 근대화 움직임과 맞물린 무용의 전지구화는 최승희를 중심으로 당시 신무용을 이끌었던 예술가들로 하여금 무대와 대중을 인식한 전통춤의 현대화 작업으로 이어졌고, 이에 따라 역사적으로 이어져온 한국춤의 정체성은 변화하기 시작했다.

신상미(2007)는 전지구화로 인해 무용예술이 점차 여러 장르의 예술과 결합되는 탈장르의 공연예술로 획일화됨으로써 우리춤의 독특한 정체성이 약화되고 있음을 비판하였다. 이와 같이 민족의 전통 춤문화와 정체성을 위협한다는 관점에서 전지구화는 부정적으로 인식되기도 하는데, 이에 대한 저항적 움직임으로 전

통의 보존과 전수가 강조되고, 춤 예술에 있어서도 전통과 연관되는 문화의 고유성 및 특수성에 대한 지속적 탐구와 접점을 찾으려는 움직임이 강화되기도 한다(김경애 외, 2001, pp. 287-290). ‘한국춤의 새로운 창작, 현대화, 세계화 작업은 전통에 대한 확고한 뿌리와 철학이 있을 때 가능하다’는 확신을 지닌 중요무형문화제 제27호 승무 보유자 이애주는 외래춤의 무분별한 도입으로 인해 위축되는 한국 춤계를 비판하며 한국춤 정체성의 확립을 강조하였는데(이애주, 1999b), 실제 그녀는 1987년 전통에 기반한 창작춤 <바람맞이>를 선보이며 시대의 흐름과 변화 속에서 동시대적 소통을 이루는 춤의 모습을 보여주었다. 윤지현(2013)은 이 춤을 당대 한국사회의 사람과 삶을 이야기함으로써 한국 전통춤이 오늘의 춤으로 현재화된 대표작으로 꼽으며, 시대의 아픔과 삶을 위로하는 한국 전통춤의 연행맥락을 세계화의 변화에 따라 한국이 아닌 세계사회로 확대할 수 있는 가능성을 제시하기도 했다.

한국적 전통, 민족의 정서를 바탕으로 춤의 정체성을 찾기 위한 작업은 1980년대 활발히 이루어졌고(김경애 외, 2001 p. 322), 전통이라는 것이 시대를 관통하여 쌓인 역사적 현실의 축적된 실체라는 점과 언제나 변화의 가능성을 지닌 사회적 발전의 가능태라는 점에서(채희완, 1985), 전통의 춤 어법을 바탕으로 한국춤을 현대화하려는 움직임이 일어났다. 이는 전통을 재조명하고 서구에서 유입된 발레, 현대무용과 한국의 전통 소재를 결합함으로써 한국춤의 고유성 및 정체성을 드러내는 형식으로 나타났다. 전통을 새롭게 승화시키기 위한 고민은 1970년대 중반 이후에 표면화되었는데, 전통춤을 재현하고 탐구함으로써 한국춤의 정체성 찾기 작업을 이루어 나갔으며, 이와 함께 컨템포러리 댄스로의 방향성을 구축하기 위한 여러 작업들도 병행되었다(윤덕경, 2015, pp. 67-69). 한국춤의 현대화 과정에서 예술가들은 한국인의 정서, 미학과 함께 새로운 시대적 흐름을 그 안에 함께 녹여내려는 노력을 기울였다.

1990년대 들어서는 개인의 내면성을 가미하여 보다 승화된 차원에서 춤 작업이 이루어졌는데, 작품 내에서 추구되는 한국적 정서는 ‘한, 신명, 인내, 끈질김, 내적 아름다움’ 등으로 한국적 주제와 소재를 선택함으로써 드러났고, 굿, 농악, 불교의식, 탈춤, 전통연희, 살풀이 춤 등의 전통 춤 양식을 차용함으로써 전통 내지 우리의 것을 작품에 드러내고자 했다. 최근의 춤 작업들은 한국적인 것에 대한 ‘모방’과 ‘재구성’의 차원을 벗어나 점차 전통적 요소에 대한 ‘해체’와

‘분해’로 이어져 ‘재창조’라는 경향을 드러내는데(김경애 외, 2001, pp. 322-323), 이는 점차 강화되는 춤 예술의 국제적 흐름 속에서 한국춤의 고유한 미학적 특수성을 지니되, 글로벌한 관점에서의 보편성과 동시대성을 인식한 노력의 일환으로 볼 수 있다.

Ⅲ. 연구 방법

1. 연구의 논리 및 기법

본 연구는 한국춤의 전지구화 과정을 분석하고, 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계를 탐색하기 위해 질적 연구방법에 근거하여 이루어졌다. 인간 삶의 맥락, 의미, 그리고 경험들을 이해하는데 초점이 맞추어진 이 방법은, 복잡하게 얽힌 인간의 느낌, 사고과정, 그리고 감정들에 대해 구체적인 정보를 이끌어 낼 수 있다는 장점을 지닌다(Blignault & Ritchie, 2009; Strauss & Corbin, 1998). 질적 연구는 문화적 전환(cultural turn), 해석적 전환(interpretive turn), 텍스트로의 전환(textual turn), 대화적 전환(dialogical turn)등의 다양한 관점을 포함하며, 이는 계량화된 통계적 연구를 통해 얻어낼 수 없는 삶의 체험과 역사성을 밝혀내려는 문제의식에 기초한다(신진옥, 2009, pp. 192-193). 본 연구에서 적용된 구체적인 방법론은 현상학(phenomenology), 해석학(hermeneutic), 그리고 근거이론(ground theory)이다.

첫째, 현상학적 연구방법을 통해 무용계에 몸담고 있는 전문가들이 무용 전지구화라는 특정한 현상을 어떻게 인식하고, 묘사하고, 느끼고, 판단하고, 기억하고, 이해하는가를 그대로 관찰, 포착, 분석, 기술하였다. 현상학적 연구는 개인이 직접적으로 경험한 현상의 내적인 의미를 기술하는데 적합한 방법으로 (Polkinghorne, 1989, p. 42; Patton, 2002, pp. 104-107), 무용 전지구화 현상에 관한 자료를 수집하기 위해서 이를 ‘직접적으로 생생하게’ 경험한(Patton, 2002, p. 104) 연구 참여자와 심층면담을 진행하였다.

둘째, 해석학적 연구방법은 무용 전지구화가 일어난 시간과 공간이라는 맥락을 고려하여 이 문제에 대한 ‘이해와 해석’에 초점을 두기 위해 적용하였다. 오늘날 해석학을 뜻하는 단어(hermeneutics)는 그리스어 ‘hermeneuein’에서 파생된 것으로, ‘이해한다’ 혹은 ‘해석한다’의 의미를 지니는데(Patton, 2002, p. 114), 무용 전지구화라는 사회·역사적인 사실을 총체적으로 이해하고 파악하기 위해 해석학적인 기법을 따랐다. 우리가 사는 삶의 세계는 특정한 ‘의미’를 드러내고 있으며, 예술을 포함한 인문학, 역사학 등은 해석학적인 발상에 의하지 않고서는

그 의미를 이해할 수 없다. 해석학은 인간 삶에 대한 해석을 주요 문제로 삼았고, 이는 삶, 사회, 문화와 역사라는 텍스트로 확장되었다. 대상을 의미 이해의 상대로 바라봄으로써, 그 안에 담긴 진정한 의미를 탐색하는 것이 해석학적 입장으로, 엄밀한 관찰 뿐 아니라 내면의 세계로 깊이 파고 들어가는 심리학적인 방법이나 직관의 방법까지도 동원될 수 있다(박순영, 1995, pp. 233-236).

셋째, 근거이론의 연구방법은 한국춤 정체성에 관련된 이론적인 구조와 개념적인 차원을 탐색하기 위해 적용하였으며, 수집된 자료를 통해 일정한 기준과 정밀함을 도출하도록 하였다(Strauss & Corbin, 1998). 근거이론에서 생성된 이론들은 자료에 기초하여 얻어질 뿐만 아니라, 연구의 과정 동안 자료와 관계하여 체계적으로 도출되며(Glaser & Strauss, 1967, p. 6), 해석학은 해석, 그리고 현상학은 생생한 경험에 초점을 두는 반면 근거이론은 이론적 내용과 생성에 초점을 두는 방법론이다(Strauss & Corbin, 1998; Patton, 2002).

2. 연구의 절차 및 단계

본 연구가 본격적으로 시작된 시기는 연구의 틀을 세우기 시작한 2014년 3월로, 연구를 마치는 2017년 5월까지 총 3년 2개월을 연구 기간으로 잡았다. 하지만 논문의 주제에 관심을 갖게 된 것은 2011년으로 거슬러 올라가며, 논문이 진행된 구체적인 절차와 단계는 다음과 같다(표 13).

첫째, 연구 주제 관심 생성 단계(2011년 3월~2011년 12월)이다. 연구자는 2011년 1학기에 지도교수의 스포츠 사회학 수업을 들으며 전지구화 현상에 대해 관심을 갖게 되었고, 수업 과제로 무용국제기구와 국제무용이벤트에 대해 조사하면서 무용 영역에서 나타나는 전지구화에 대해 지속적으로 연구하고자 하는 의지를 갖게 되었다. 2011년 말, 한국무용 장르를 중심으로 무용 전지구화에 관한 논문을 학술지에 투고하면서 이는 보다 구체화되었지만, 한국무용이라는 하나의 장르에 국한된 연구는 전지구화라는 사회현상에 대한 큰 그림을 그리는 데 한계가 있었고, 세계적으로 보편화된 발레와 현대무용 장르에 대한 이론적 지식에 대한 탐구의 필요성을 느끼게 되었다.

둘째, 연구 문제 구체화 단계(2014년 1월~2015년 12월)이다. 2012년부터 2014

년까지는 전지구화와 관련된 문헌들을 간헐적으로 살펴보았기 때문에 실질적인 연구 기간으로 삼지 않았고, 논문의 방향이 구체적으로 설정된 기간만을 포함시켰다. 무용 전지구화와 관련된 이론적 배경을 살피는 과정에서 문화적 융합과 혼종에 따른 문화 정체성이 큰 쟁점으로 부각되고 있다는 사실을 알게 되었고, 무용 영역에서도 마찬가지로 정체성에 대한 논란과 개념적 혼란이 빚어지고 있었다. 이에 연구자는 무용 영역의 전문가들의 인식을 바탕으로 무용 전지구화, 한국춤 정체성, 그리고 이 둘의 관계에 대한 연구를 진행하기로 방향을 설정하고 연구를 본격적으로 진행하기 시작했다.

셋째, 이론적 지식 구축 단계(2015년 5월~2016년 12월)이다. 이 단계에서는 전지구화, 무용 전지구화, 춤 정체성을 중심으로 한 이론적인 탐구가 본격적으로 진행되었다. 사회학 분야에서 이루어진 연구들을 중심으로 전지구화 현상에 대한 개념에 대해 심도 있게 접근하려는 노력이 이루어졌고, 사회학적 이론을 바탕으로 무용 전지구화에 대해 개념화하였다. 2016년 5월에 실시한 연구 계획 발표를 마친 후, 춤 정체성을 비롯한 한국춤 정체성에 대한 이론적 기반이 미진하다고 판단되어 이에 대한 이론적 탐구를 추가적으로 진행하였다.

넷째, 문헌 분석 단계(2016년 1월~2017년 1월)이다. 무용 전지구화의 특징이 무엇인지 밝혀내기 위해 국·내외의 문헌들을 분석하였다. 무용 분야의 예술 활동이 활발하게 이루어지고 있는 유럽과 미국을 비롯하여, 한국 무용계의 변화양상과 흐름, 그리고 이 외 두드러진 활동을 보여주는 예술가들을 중심으로 무용 전지구화 현상에 대한 특징들을 범주화하여 결과를 도출하였다.

다섯째, 심층 면담 계획 및 진행 단계(2016년 6월~2016년 12월)이다. 무용 전지구화, 한국춤 정체성, 그리고 이 둘의 관계에 대한 전문가들의 인식을 조사하기 위해 심층 면담을 계획하고 진행했다. 심층 면담 계획은 2016년 6월~2016년 11월에 이루어졌다. 계획 단계에서는 면담 질문지 작성, 연구 참여자 모집, 예비 면담을 통한 면담 질문지 수정이 이루어졌다. 연구 문제를 지속적으로 상기하며 이와 관련된 면담 질문들을 작성하고(2016년 6월~2016년 11월), 사전에 계획된 모집 방법에 따라 연구 참여자들을 임시로 선정한 후, 심사위원들과 협의를 거쳐 최종적으로 연구 참여자를 선정하였다(2016년 9월~10월). 연구 참여자 모집은 2016년 10월부터 2016년 11월까지 진행되었는데, 전화와 이메일을 통해 실시되었으며, 통화 시 준비된 구두 스크립트를 이용하고 이메일을 먼저 보낼 시 면담

〈표 13〉 연구의 절차 및 단계

단계	연구 관심 생성 및 탐색 기간			실제 연구 수행 기간				내용
	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	
연구 주제 관심 생성	2011년 3-12월							전지구화에 대한 관심 생성
간헐적 문헌 탐색		2012년~2013년						전지구화 관련문헌 탐색
연구 문제 구체화				2014년1월~2015년12월				무용 전지구화와 한국춤 정체성에 대한 연구로 방향 설정
이론적 지식 구축					2015년5월~2016년12월			전지구화, 무용 전지구화, 춤 정체성에 대한 문헌 탐색
문헌 분석						2016년1월~2017년1월		무용 전지구화의 특징에 관한 문헌분석
심층 면담 계획 및 진행						2016년 6월~12월		면담 질문지 작성, 연구 참여자 모집, 예비 면담, 심층 면담 진행
자료 분석 및 결과 도출						2016년12월~2017년5월		자료 분석 및 결과 도출

요청 문서를 이용했다. 전화로 면담 요청이 이루어진 경우, 통화 후 이메일로 요청했던 구체적인 내용과 연구와 관련된 추가적인 사항을 문서로 전달했다. 이는 연자에 대한 정보 및 연구에 대한 내용, 연구 참여자로서의 권한에 대해 연구 참여자가 숙지하고 면담에 응할 수 있도록 하기 위함이다. 심층 면담 진행은 2016년 11월부터 2016년 12월까지 진행되었고, 무용 예술가, 무용 평론가, 무용 기획 및 제작자의 세 영역에서 이루어진 예비면담을 통해 질문지를 소폭 수정하는 과정이 포함되었다.

여섯째, 자료 분석 및 결과 도출 단계(2017년 1월~2017년 5월)이다. 심층 면담을 통해 수집된 자료를 바탕으로 무용 전문가들이 인식하는 무용 전지구화, 한국춤 정체성, 그리고 이 둘의 관계에 대한 내용을 분석했다. 분석하는 과정에서 이론적 배경에서 탐색된 내용, 문헌 분석을 통해 얻은 자료를 심층 면담에서 얻은

자료와 지속적으로 비교함으로써 논리적인 이론화에 힘썼다.

3. 연구 참여자

가. 연구 참여자 표집 방법

올바른 연구 결과를 도출하기 위해서는 연구 참여자 선정이 매우 중요하며, 이를 위해서는 그에 맞는 표집 방법이 사용되어야 한다. 본 연구는 무용 전문가들이 인식하는 무용 전지구화와 한국춤 정체성, 그리고 이 둘의 관계를 알아보기 위해 의도적 표집(purposeful sampling) 방법⁸¹⁾ 중 ‘전형적 사례 표집(typical case sampling)’, ‘준거표집(criterion sampling)’ 그리고 ‘이론적 표집(theory-based sampling, operational construct sampling 혹은 theoretical sampling)(Glaser & Strauss, 1967; Campbell, 1999; Patton, 1990, 2002)의 방법으로 연구 참여자를 선정했다. 전형적 사례 표집은 무용 전지구화 현상을 제대로 설명할 수 있는 현장의 대표적인 사례를 선정하기 위해, 준거표집은 연구의 보다 세밀한 준거에 맞는 사례를 선정하기 위해, 이론적 표집은 한국춤 정체성에 관한 이론적 구조를 세우기 위해 사용되었다. 이렇게 다양한 목적에 의해 여러 가지 표집방법을 복합적으로 사용하는 것을 ‘복합 의도 표집(combination or mixed purposeful sampling)’이라고 한다(Patton, 2002, pp. 242, 244). 연구 대상자 선정 시 유의점은 연구자가 연구문제를 지속적으로 상기하며 분석의 단위에서 포함할 것과 배제할 것에 대한 기준이 무엇인지에 대해 숙지하는 것으로(Bryman, 2016, p. 408), 무용 전지구화와 한국춤

81) 의도적 표집은 비확률표집(non-probability sampling)의 형태로, 제한된 인원을 가지고 가장 효과적인 정보를 식별하고 선택하기 위해 질적 연구에서 가장 일반적으로 쓰이는 방법이다. 무작위가 아닌 전략적 방법으로 연구 문제와 관련된 표집 사례 혹은 참여자들을 선정하는 것을 목적으로 하며, 다음과 같이 16가지로 구분된다. Extreme or deviant case sampling, intensity sampling, maximum variation sampling, homogeneous sampling, typical case sampling, critical case sampling, snowball or chain sampling, criterion sampling, theory-based sampling(or operational construct sampling or theoretical sampling), confirming and disconfirming cases, stratified purposeful sampling, opportunistic or emergent sampling, purposeful random sampling, sampling politically important cases, convenience sampling, 그리고 combination or mixed purposeful sampling(Patton, 2002, pp. 243-244).

정체성에 관한 연구문제를 지속적으로 상기하며 연구 참여자를 선정하였다.

질적 연구에 있어서 표집의 크기에 대한 규칙은 없으며, 연구자가 무엇을 알아내고자 하는지, 왜 이것을 알아내고자 하는지, 어떻게 발견된 결과가 사용될 것인지, 시간을 포함해서 연구를 위해 연구자가 가지고 있는 자료는 무엇인지 등에 따라 달라질 수 있다. 표집의 크기가 작은 경우는 보다 깊이 있는 정보를 얻을 수 있고, 표집의 크기가 큰 경우는 주로 현상에 관한 탐색과 다양성을 확보할 수 있는 장점이 있다(Patton, 2002). Glaser와 Strauss(1967)는 연구 참여자의 수는 가능한 모든 자료들이 구성되었음을 정당화해주는 ‘포화성(saturation)’에 의해 결정된다고 하였고, Lincoln과 Guba(1985)는 일정한 내용이 반복적으로 산출되는 ‘가외성(redundancy)’이 연구 참여자 수의 주요한 기준이 된다고 하였다. 즉, 정보에 대한 숙고를 통해 최대한의 정보가 수집되었다고 판단될 때, 더 이상 새로운 정보가 나오지 않을 때가 적당한 표집의 크기라는 것이다. Patton(2002)은 비용, 시간, 그리고 자료의 제한에 따라 현실적으로 연구 현상에 대한 기대되는 타당한 수준의 범위에 근거하여 최소한의 표집 크기를 설계하는 것이 좋다고 제안했다. 현상적 접근으로 이루어지는 연구의 경우 이론적 포화는 보통 20명 이내에서 이루어지며(Gonzalez, 2009), 질적 연구에 있어서 20명 이내의 연구 참여자를 선정하는 것이 연구자로 하여금 참여자와의 밀착 관계를 구축하고 유지하는 데 유리하다는 점(Crouch & McKenzie, 2006)에 근거하여 연구 참여자 수를 약 20명 이내로 설정했다.

나. 연구 참여자 선정 기준

본 연구에서 논의되는 무용 전지구화는 지역과 세계 춤문화의 상호작용, 융합, 혼성 등에 바탕을 둔 현상으로, 이에 대한 자료를 수집하기 위해 전형적이고 대표적인 현장의 무용 전문가 집단을 모집하는 것이 중요하다. 이를 위해 ‘**전형적 사례 표집**’을 바탕으로, ‘무용계에서 평균 20년 이상의 경력을 지님으로써 춤문화에 대한 감각과 지력을 소유한 자’로 연구 참여자를 선정하였다. 또한 ‘**준거 표집**’에 근거하여 ‘무용예술, 평론, 기획 및 제작의 각 분야에서 인정받고 있으며 국내에서 뿐만 아니라 해외 춤 교류에 대한 전문지식이 있는 자’로 선정하

였다. 이와 같은 준거를 바탕으로 전형적 사례 표집군에 포함되지 않는 전문가들을 추가적으로 선정하였다. 또한 무용예술가 영역의 경우 대부분 무용수와 안무가를 겸하는 경우가 많은데, 한국춤 정체성에 대한 창작자로서의 의견을 얻기 위해 ‘안무가로서 보다 왕성한 활동을 하는 자’에 초점을 두고 연구 참여자를 선정하였다. 그리고 무용 전지구화와 한국춤 정체성에 관련한 이론적 개념 구조를 세우기 위해 ‘이론적 표집’에 근거하여 ‘무용 영역에서 나타나는 전지구화 현상과 한국춤 정체성에 대해 다양한 차원에서 세밀하게 설명하고 표명할 수 있는 현장의 전문가’로 연구 참여자를 선정하였다. 국내 무용계를 포함한 세계 무용계 현장에서 이루어지는 춤 창작, 기획, 제작, 유통, 소비, 평론 등의 다각적인 차원에서의 자료 수집을 위해 연구 참여자는 무용예술인, 무용평론가 그리고 무용 공연 기획 및 제작자의 세 영역으로 구분하여 선정하였다.

다. 연구 참여자 정보

연구 참여자는 문헌 고찰을 바탕으로 본 연구에 적합하다고 판단되는 전문가들을 전형적 사례표집, 준거 표집, 이론적 표집에 근거하여 1차적으로 선정하였고, 최종적으로 무용예술인 7명, 무용평론가 6명, 무용 기획 및 제작자 6명으로 총 19명이 선정되었다. 연구 참여자의 구체적인 정보는 <표 14>과 같다.

4. 자료 수집

가. 문헌 조사 및 고찰

첫째, 이론적 배경을 뒷받침하기 위해 전지구화, 무용 전지구화, 춤 정체성, 한국춤 정체성에 관한 국내·외 단행본, 학위논문, 학술지논문, 연구보고서, 학술대회·세미나·포럼 자료, 춤 강좌 및 수업 자료, 잡지, 신문, 인터넷 자료 등의 문헌을 고찰하였다. 이 중 특히 전지구화와 관해서는 Roland Robertson의 연구(1992, 1995, 2012, 2014)를, 한국의 전반적인 춤문화에 관해서는 김태원의 연구

〈표 14〉 연구 참여자 정보

순	구분	이름	성별	경력	특성
1	예술가	김정희	女	안무 28년 무용 26년	現 민간무용단 B 대표
2	예술가	나은경	女	안무 40년 무용 68년	現 민간공연예술단체 B 대표 前 공공무용단 A, B, C 예술감독
3	예술가	민준석	男	안무 24년 무용 32년	現 공공무용단 F 예술감독, 민간무용단 D 대표 前 공공무용단 C 단원
4	예술가	이수진	女	안무 26년 무용 53년	現 공공무용단 G 예술감독, 민간무용단 C 대표 前 공공예술단 A · 공공무용단 D 예술감독, 공공무용단 A 단원
5	예술가	이지현	女	안무 12년 무용 30년	現 민간무용단체 A 단원, 프리랜서 안무가
6	예술가	채윤주	女	안무 12년 무용 28년	現 민간무용단 E 대표
7	예술가	황정아	女	안무 39년 무용 62년	現 민간 공연예술단체 A 대표, 국제무용축제 B 예술감독 前 공공무용단 E 예술감독, 공공무용단 A 객원 안무가 민간무용단 F 예술감독
8	평론가	남진호	男	32년	現 공연예술전문지 E 편집장 한국춤비평가협회 회원 前 공연예술전문지 G 편집장
9	평론가	박상미	女	30년	現 공연예술월간지 B 편집장, 한국춤평론평가회 회원 前 공연예술월간지 C, F 편집장
10	평론가	박연아	女	17년	現 한국춤평론평가회 회원
11	평론가	서혜원	女	12년	現 프리랜서 평론가
12	평론가	이석훈	男	36년	現 공연예술전문지 A 편집장 한국춤비평가협회 회원
13	평론가	정용진	男	40년	現 공연예술전문지 E 발행인, 한국춤비평가협회 회원 前 공연예술전문지 D 편집장
14	기획 및 제작자	김재욱	男	22년	現 공공예술지원단체 B 소속 前 민간공연예술기획사 A 대표
15	기획 및 제작자	박남준	男	22년	現 국제무용축제 A 예술감독, 국제무용기구 A 집행본부장 前 공연예술전문지 E 편집위원

16	기획 및 제작자	이나영	女	22년	現 공공예술지원단체 A 국제교류총괄 前 국제무용축제 A 총괄 민간공연예술기획사 E 대표
17	기획 및 제작자	이태환	男	26년	現 민간공연예술기획사 A 대표
18	기획 및 제작자	정소연	여	22년	現 민간공연예술기획사 B 공동대표
19	기획 및 제작자	최민지	여	4년	現 민간 공연예술단체 C 공연기획자 前 공공무용단 A 프로듀서

(1991, 1992, 1997, 2004a, 2004b, 2011, 2015)를, 한국 전통춤에 관해서는 성기숙(1998, 1999, 2007, 2016), 이애주(1989, 1995, 1999a, 1999b, 2002, 2004, 2006), 정병호(1985, 1995, 2004, 2005)의 연구를 중심으로 조사가 이루어졌고, 문학, 시각예술, 국악, 양악, 연극, 무용 등의 분야를 중심으로 한국 예술계의 주요 현황과 실태에 관해서는 『문예총람』과 『문예연감』, 한국 문화예술인의 활동여건과 실태에 관해서는 『문화예술인 실태조사』, 『예술인 실태조사』, 『공연예술 실태조사』, 『공연예술 국제교류 활동 현황조사』 등의 자료를 고찰했다. 또한 국제무대에서 활동하는 대표적인 무용예술가 및 춤단체를 비롯한 예술지원재단과 관련된 홈페이지 및 인터넷, 춤 평론과 관련된 신문, 잡지 및 웹 블로그 등의 자료 또한 참고하였다.

둘째, 심층 면담을 보다 효율적으로 진행하고 유의미한 면담 내용을 얻기 위해 연구 참여자와 관련된 기사, 인터뷰 자료, 사진 등을 면담 전에 수집·검토하여 이미 구성된 면담 문항과 관련하여 연구 참여자의 경험을 보다 풍부하게 이끌어낼 수 있도록 준비했다.

문헌 자료 수집은 도서관(국립중앙도서관, 서울대학교, Amherst College, Smith College, University of Massachusetts Amherst)의 문헌 자료, 서울대학교 및 University of Massachusetts⁸²⁾ 전자도서관의 국내·외 학술 database, e-resources, 온라인 저널(e-journals), 전자책(e-books), 그리고 포털 사이트 검색 등을 통해 이루어졌고, 자료 검색 시 무용 전지구화(dance globalization 혹은 globalization on dance)와 관련된 주제어 예술(art), 무용 혹은 춤(dance), 한국전통무용 혹은 한국전통춤

82) 연구자는 본 연구를 수행하는 과정에 있어 university of Massachusetts Amherst(UMass)의 Five Colleges Associate의 지원을 받아, 2016년 3월 14일부터 2017년 3월 31일까지 UMass를 포함한 Amherst college, Smith college, Mount Holyoke college, Hampshire college의 도서관 자료 및 전자도서관을 통한 Five College E-Resources에 접근할 수 있는 권한을 얻었다.

(Korean traditional dance), 한국무용(Korean dance), 발레(ballet), 현대무용(modern dance), 컨템포러리 댄스(contemporary dance), 세계화 혹은 전지구화(globalization), 로컬과 글로벌(local and global), 정체성(identification), 무용(춤) 정체성(dance identification), 한국무용(춤) 정체성 등을 중심으로 실시하였으며, 수집된 자료를 바탕으로 이와 관련된 2차 정보 검색·수집을 통해 충분한 자료 확보에 힘썼다.

나. 예비 면담

본격적인 심층 면담에 앞서 무용 예술가 2인과 예비 면담을 실시함으로써, 무용 전지구화와 관련된 국내 공연예술 현장, 교육 현장, 해외의 공연예술 현장에 관한 구체적인 정보를 얻음으로써 춤 영역에서의 공연, 교육, 제작 및 유통에 관련된 큰 그림을 그릴 수 있었다. 예술가 두 명 모두는 어려서부터 한국춤을 전공하여 현재 전문 무용수와 안무가, 예술고등학교와 대학교의 강사로 활동하는 예술가이자 교육자이다. 예비 면담을 통해 면담 시 필요한 감각들을 익힐 수 있었고, 참여자가 제공하는 정보를 연구문제와 연관시켜 대화 내용의 깊이와 폭을 확장시키는 방법에 대한 실질적이고 경험적인 노하우를 얻을 수 있었다. 또한 예비 면담을 통해 얻은 자료를 바탕으로 심층 면담 질문지를 부분적으로 수정·보완하였다.

다. 심층 면담

무용 전지구화 현상에 따른 한국춤 정체성의 변화 과정에 대한 무용 전문가들의 인식을 알아보기 위해, 연구 참여자들의 경험을 근거로 한 구체적이고 깊이 있는 의견을 들을 수 있는 심층 면담을 실시했다. 면담 동의 과정 시 연구 참여자의 권한과 권리에 대해 알려줌으로써 연구 참여자에 대한 안정성의 배려를 하였다. 그리고 면담을 효율적으로 진행하고 최대한 유의미한 내용을 도출하기 위해, 연구 참여자들의 예술 활동, 연구 및 인터뷰 자료 등의 정보를 사전에 숙지하고 면담에 임하도록 하였다. 이러한 과정은 연구에 임하는 연구자의 열정과 진지함을 연구 참여자들에게 보여줌으로써 면담의 질적이 측면을 향상시키는 데

도움이 된다. 면담은 반구조화된 면담(semi-structured interview)으로 진행되었고, 준비된 면담지를 중심으로 질문이 이루어졌지만, 그 내용이나 방식에 있어서는 상황에 따라 유연하게 변형시키는 방법을 사용하였다. 연구자와 개인적인 친분이 있는 연구 참여자의 경우는 그 대상에 대한 선입관 및 편견을 최대한 배제하고 면담에 임하도록 하여 객관적인 자료를 도출할 수 있도록 하였다. 각 연구자들과는 약 2개월에 걸쳐 1회~2회의 만남을 가졌고, 약 2시간에 걸쳐 면담이 진행되었으며, 면담 이후에도 이메일과 전화 연락을 통해 필요한 자료들을 추가적으로 얻었다. 연구 참여자들의 동의를 얻은 후 모든 면담 내용을 보이스레코더에 녹음하였고, 면담 시 느낀 점과 생각, 그리고 응답자의 중요한 의견들과 요점들을 현장노트(field note)에 기록하였다. 이 기록을 바탕으로 현장을 벗어난 이후에도 면담 내용을 지속적으로 상기함으로써 연구 주제 및 문제와 관련하여 떠오르는 생각들을 메모하였고, 이를 논문의 분석, 결과 및 논의 부분에서 활용할 수 있도록 하였다.

면담 질문은 기본적으로 연구 참여자의 정보를 포함하여, 연구 문제와 관련된 면담 질문은 무용 전지구화에 대한 인식, 한국춤 정체성에 대한 인식 그리고 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계에 대한 인식의 3가지 범주로 구분된다. 첫째, 무용 전지구화에 대한 인식에 관한 질문은 무용 전지구화 현상, 국내·외 예술활동 경험, 융·복합 작업 및 국제 협업 경험, 무용 영역의 탈장르화 및 융합

〈표 15〉 심층 면담 주요 내용

범주	내용
기본정보	나이, 경력, 現前 소속기관 및 예술 활동 등
무용 전지구화에 대한 인식	무용 전지구화 현상, 국내·외 공연예술 활동 경험, 융·복합 작업 및 국제 협업 경험, 무용 영역의 탈장르화 및 융합화 현상, 세계춤의 동질화와 다양화, 춤의 국제교류와 네트워크 등
한국춤 정체성에 대한 인식	다른 나라의 춤들과 구별되는 한국춤의 특성, 한국춤 정체성에 대한 고민 경험, 창작 작업과 한국춤 정체성의 관계, 한국춤 정체성 형성에 영향을 미치는 요인 등
무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계에 대한 인식	무용 전지구화와 한국춤 정체성의 영향 관계, 무용 전지구화가 예술활동에 미치는 영향, 무용 전지구화 속에서 한국춤 정체성을 드러내는 방법, 무용 전지구화 과정 속에서 한국춤 정체성이 지니는 의미, 한국춤예술의 국제무대 진출과 한국춤 정체성의 상관관계 등

화 현상, 세계춤의 동질화와 다양화, 춤의 국제교류와 네트워크에 관한 의견 등이다. 둘째, 한국춤 정체성 인식에 관한 질문은 다른 나라의 춤과 구별되는 한국춤의 특성, 한국춤 정체성에 관한 고민 경험, 한국창작춤 작업과 한국춤 정체성의 관계, 한국춤 정체성 형성에 영향을 주는 요인 등이다. 셋째, 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계에 대한 질문은 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 영향 관계, 무용 전지구화가 예술 활동에 미치는 영향, 무용 전지구화 속에서 한국춤 정체성을 드러내는 방법, 무용 전지구화 과정 속에서 한국춤 정체성이 지니는 의미, 한국춤예술의 국제무대 진출과 한국춤 정체성의 상관관계 등이다(표 15).

라. 전문가 회의

연구를 진행함에 있어 현장의 무용 전문가들과 회의를 통해 자료의 수집·분석·해석의 오류와 왜곡을 최소화하기 위해 노력했다. 전문가 회의 구성원은 체육학과 민속학 분야의 질적 연구 전문가 2명, 사회학 전문가 1명, 무용 예술가이자 교육자 1명, 무용 이론가·예술가·교육자 2명으로 총 6명으로 구성되었으며, 연구과정에서 개별적으로 회의를 진행했다(표 16).

〈표 16〉 전문가 회의 구성원

순	구분	이름	성별	무용경력	교수경력	현직	관심분야
1	질적연구 전문가	강민수	男	·	19년	인류학과 교수	민속학, 춤, 연희
2		최준기	男	·	24년	체육교육과 교수	체육 및 무용교육
3	사회학 전문가	권상혁	男	·	26년	체육교육과 교수	체육 및 무용사회학
4	무용이론가 · 예술가 · 교육자	송수현	女	50년	45년	체육교육과 교수	무용이론, 발레
5		김유정	女	45년	30년	무용예술학과 교수	문화예술교육, 무용교육, 한국무용
6	무용예술가 · 교육자	이유진	女	33년	20년	예술고등학교 강사	한국무용

5. 자료 분석 및 해석

본 연구의 자료 분석 및 해석은 질적 연구방법에서 가장 널리 쓰이는 전사(transcription), 세그멘팅(segmenting), 코딩(coding), 범주화(categorization), 분석(analysis)의 절차를 거쳤다. 코딩의 경우, 개방 코딩(open coding), 축 코딩(axial coding), 선택 코딩(selective coding)의 삼단계로 이루어지는 근거이론의 분석절차를 따랐는데, 코딩은 자료(data)를 분해함으로써 개념적인 추상화를 통해 이론을 생성하는 분석과정이다(Strauss & Corbin, 1998). 분석의 전 과정에서는 지속적으로 연구문제와 목적을 상기하는 반성적 탐구과정을 거쳤다. 자료 분석 및 해석의 1단계에서는 심층면담을 통해 수집된 자료를 그대로 전사하였고, 전사과정에서 면담 자료의 부호화를 통해 자료 구분, 정리, 인용의 효율성을 높였다(표 18). 2단계에서는 자료를 읽으며 의미와 요지가 잘 드러나 있는 문장을 줄로 긋고, 연구에 필요한 자료를 구별해내는 세그먼팅 작업을 하였다. 3단계에서는 자료를 종합적으로 평가하면서 상황과 맥락을 고려하여 자료가 제시하는 내용을 압축적으로 나타낼 수 있는 용어로 코딩하였다. 4단계에서는 수집된 자료를 몇 개의 코드 영역으로 범주화하고, 개념적으로 구체화시켰다. 5단계에서는 도출된 코드 간의 연결 관계를 찾아 주제를 개념화하였다. ‘개방코딩’을 통해 연구 참여자들이 무용전지구화, 한국춤 정체성, 그리고 이 둘의 관계에 대해 사고와 의미를 찾았고, 코드-하위범주-범주-핵심범주와 각 개념들의 속성과 차원을 발견하기 위해 노력했다. 또한 면담자료와 이론적 배경과 문헌분석에서 얻은 자료끼리의 이론적 비교를 통해 범주를 밝히고 심화분석을 시도했다. 이 과정에서 범주들 사이의 유사점과 차이점을 찾으려고 하였는데, 특히 한국춤 정체성에 대해 전문가들이 인식하는 범주의 속성과 차원이 명확하지 않을 때 특정 범주를 끌어내기 위한 방법으로 이론적 비교를 실시했다. 이를 통해 특정 개념과 하위범주들, 그리고 범주를 생성하고 개념적인 관계를 제시할 수 있었다. ‘축코딩’을 통해서도 무용전지구화와 한국춤 정체성에 관한 인식의 범주를 하위범주와 유기적으로 연결시킴으로써 현상을 개념화하였다. 이 과정은 개방 코딩을 통해 분해되었던 자료를 범주 중심으로 재조합함으로써 단일 개념 혹은 범주를 중심으로 집약적이고 일치성 있는 분석을 위해 이루어졌다. ‘선택 코딩’은 마지막 분석단계로, 범주를 최대한 통합시키고 정교화함으로써 더 이상 새로운 속성과 차원이 드러나지 않는 이

론적 포화상태(theoretical saturation)를 지향한다(이동성 · 김영천, 2012, p. 17). 따라서 무용 전지구화와 한국춤 정체성에 대한 새로운 속성과 개념이 드러나지 않도록 내용을 통합시키고 정교화하는 데 힘썼다.

〈표 17〉 면담 자료의 부호화

영역구분		날짜	회차	면담 부호화 예시
무용예술가	A	yymmdd	n	연구 참여자, 영역구분 - 날짜 - 회차 나은경, A-161201-1 이석훈, C-161209-1 최민지, P-161220-1
무용평론가	C			
무용기획·제작자	P			

6. 연구의 진실성과 윤리

질적 연구는 자료의 수집과 분석과정에서 반영된 연구자의 주관적 견해로 인해 연구 결과의 타당도와 신뢰도가 떨어뜨릴 수 있는 가능성을 지니기 때문에 타당도와 신뢰도를 높이기 위한 다각적인 방법의 활용이 매우 중요하다. 연구의 타당도와 신뢰도는 자료의 진실성의 개념으로 설명된다. 본 연구에서는 자료의 진실성을 확보하기 위해 Lincoln과 Guba(1985)가 제시한 준거들을 활용하였다. 첫째, 연구자 스스로 성찰과 반성의 과정을 통해 연구 내용의 기술과 연구기법의 활용이 제대로 이루어졌는지 지속적으로 확인하였다. 둘째, 전문가 회의를 통해 조언을 구함으로써 단독 연구의 절차적 오류를 줄이고 연구의 타당도를 높이기 위해 노력했다. 셋째, 두 개 이상의 연구 방법을 사용하는 삼각측정법(data triangulation)을 활용했다. 현상학, 해석학, 근거이론의 연구 방법의 절차와 기법을 통해 다각적인 관점에서 현상을 분석하려고 노력했다. 또한 현장노트와 면담 시 연구 참여자들로부터 얻은 공연활동 팸플릿을 참고하였고, 연구 참여자들이 이전에 실시한 인터뷰 자료 및 공연 영상자료를 추가적으로 확보함으로써 단일한 자료 분석에서 오는 오류를 줄이고 면담 내용의 타당도와 신뢰도를 높이고자 하였다. 넷째, 연구 참여자 확인(member checking)으로, 전사한 면담 자료와 분석 과정에서 인용된 대화 내용을 연구 참여자들에게 알려줌으로써 전사와 분석 및

해석 과정에서의 오류나 왜곡이 없는지를 확인하였다.

다음은 연구의 윤리에 관한 내용이다. 본 연구는 인간의 행동을 그 연구대상으로 하는 사회행동과학연구로 생명과학 연구윤리를 준수하는 것이 무엇보다 중요하다. 이를 위해 CITI Program(Collaborative Institutional Training Initiative Program)을 수료함으로써, 윤리 준수를 위한 지침들을 숙지했다. 면담 동의를 얻는 과정에서 본 연구의 목적과 진행 과정 및 질의 내용에 대해 연구 참여자들에게 알려주었고, 연구 및 면담 과정에 대해 추가적인 문의 사항은 연구자에게 문의토록 하였다. 또한 면담 진행 시 연구 참여자들이 지닌 권한과 권리에 대해 알려줌으로써 연구 참여자에 대한 배려를 하였다. 연구를 진행함에 있어서 연구 참여자들의 사회적 명성에 관한 이해관계가 훼손되지 않도록 주의하였고, 연구 결과 및 해석에 대한 최종 보고서는 연구 참여자들의 검토를 거친 후 제출하였다. 연구의 윤리적 수행을 위해 수집된 개인정보 및 면담 내용이 타인에게 유출되지 않도록 안전에 유의하였다. 마지막으로 생명 윤리법에 따라 동의서는 최소 3년, 기타 자료는 최소 5년 이상 보관하고, 개인정보 중 인식정보(이름, 생년, 연락처, 녹음자료 등)는 생명 윤리법에 따라 3년 보관 후 폐기하며, 그 외 연구 결과는 5년 이상 연구 보관하도록 한다.

IV. 연구결과 및 논의

1. 무용 전지구화

시·공간의 응축에 따른 국가 간, 지역 간의 접근성이 강화되면서 전지구화는 모든 영역에 있어 강화되고 있다(Giddens, 1990; Robertson, 1992, 2014; Steger, 2003). 춤은 시대와 사회를 반영하는 예술로, 시대적·사회적 변화와 별개일 수 없다. 사회 현상의 하나로서 춤예술은 전지구화라는 시대적 변화와 흐름 속에서 함께 흘러가고 있다. 각국의 춤예술은 시·공간을 넘어 세계인에 의해 공유되고 발전되고 있으며, 모든 지역의 춤들은 세계 춤의 흐름에 동참함으로써 춤의 역사를 함께 만들어 나가고 있다. 무용 전문가들은 세계의 경제, 정치, 문화 등 사회 전반에 걸쳐 나타나는 전지구화 현상은 무용 영역에서도 마찬가지로 나타나고 있으며, 전지구화를 가능케 하는 핵심인 무용 국제교류의 경우, 오래 전부터 예술가들에 의해 이루어져 왔지만, 교류의 양적이고 질적인 확대와 더불어 국가적이고 정책적인 차원에서 보다 적극적으로 이루어지고 있다고 보았다. 무용 전문가들은 예술 현장의 교류를 통해서 무용의 전지구화 현상을 직·간접적으로 느끼고 있었고, 한국의 춤예술 또한 글로벌 네트워크에 동참하고 있다고 인식했다.

무용뿐만 아니라 경제나 사회의 다른 분야들도 그렇고, 전 세계가 전지구화되고 있기 때문에 무용도 당연한 거라고 생각해요. (채윤주, A-161221-1)

이것은 굉장히 자연스러운 현상이라고 생각해요. 각 나라의 춤이 관계를 맺는 부분에서 당연히 서로 영향을 미치게 되는 거죠. 예술가들은 본인의 예술세계를 위해서 정보를 얻고 또 돌아다니고, 다른 예술가들과 만나고. 춤의 교류들은 자연스럽게 계속 이루어져 왔어요. (정소연, P-161206-1)

무용이란 예술도 사회현상의 하나잖아요. 글로벌라이제이션의 흐름을 같이 타는 거죠. (박상미, C-161212-1)

무용 전문가들은 언어의 장벽이 없는 몸짓 예술로서의 춤은 국제 교류에 있어

가장 큰 가능성을 지니고 있다고 생각했고, 그렇기 때문에 무용 전지구화 현상이 나타나는 것은 당연한 것으로 인식했다. 무용의 국제교류에 있어 장점은 소통이 용이하기 때문이라는 연구 결과(문화체육관광부, 예술경영지원센터, 2016)는 이러한 전문가들의 의견을 뒷받침한다.

국제교류에서 제일 가능성 있는 게 무용이랑 음악이잖아요. 연극보다 의사전달이 쉬우니까요. (김재욱, P-161214-1)

춤이라는 예술 자체가 언버벌 퍼포먼스잖아요. 언어가 없기 때문에 춤 시장이 하나의 전체로 연결되고 있다는 것은 당연한 것이 아닐까요. (이지현, A-161207-1)

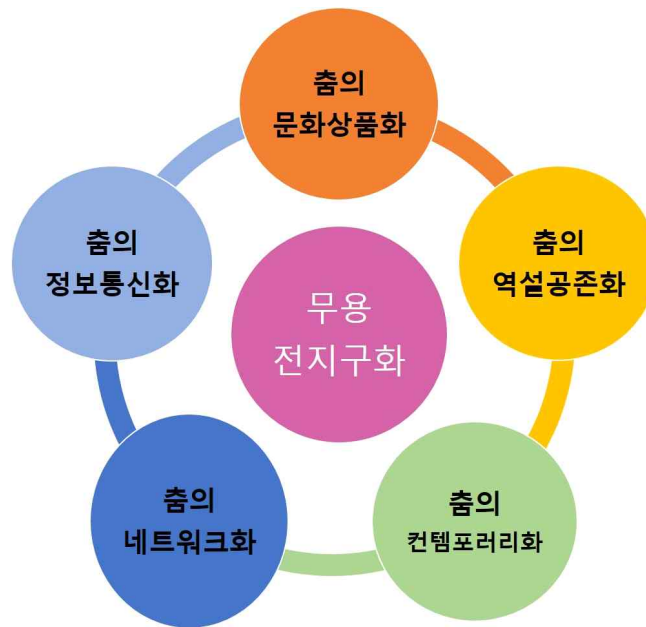
춤은 몸으로 하는 언어니까 어딜 가도 다 통하죠. (황정아, A-161206-1)

다른 장르보다는 무용이 소통하기 쉬운 채널이기 때문에 세계무대에서 소통될 수 있는 가능성이 더 크다고 봅니다. (최민지, P-161220-1)

세계 무용계의 변화를 주시하고 그 흐름을 쫓는 움직임은 한국 예술로 하여금 단기간의 빠른 성장을 이룰 수 있게 했던 원동력이었다는 점에서 무용 전지구화는 긍정적으로 인식되었고, 세계 무용 시장의 시대적 흐름에 동참한다는 것은 고무적으로 평가되었다. 한 전문가는 움직임의 기술적인 면과 무대 연출 기술의 진보에 있어 2000년 이후 급성장을 이룬 한국의 무용계는 이제 일방적인 모방의 차원을 넘어 새롭게 도약할 수 있는 단계에 진입했다고 보았다.

우리가 덜 발전된 문화에서 전지구화가 이루어지면 모방밖에는 안 나와요. 문화가 낙후된 상태에서의 전지구화는 자기 것을 버리고 보다 발전된 문화를 받아들이는 것 밖에 안 된다는 거죠. 그러나 우리나라도 이제 어느 정도 성장했고, 또 우리가 나가보니 좋은 것도 별로 없더라 라는 이런 정도의 자신감도 생겼기 때문에 오히려 지금은 전지구화에 적극적으로 참여해서 우리 것을 어떻게 개발하는 것이 나은지 연구 하는 것이 좋은 거 같아요. (이수진, A-161210-1)

전문가들이 인식하는 무용 전지구화는 춤의 문화상품화, 정보통신화, 네트워크화, 컨템포러리화, 역설 공존화로 나타났다(그림 10).



[그림 10] 무용 전지구화의 개념

가. 춤의 문화상품화

인간의 예술 활동은 사회의 경제적 환경과 밀접하게 연결되고, 공연예술은 이제 문화산업의 일부가 되었다. 극장 공연예술로서 발전한 춤예술 또한 자본주의 논리에 직접적인 영향을 받게 되었고, 상품으로서의 가치를 지니게 되었다(김태원, 2011, pp. 195-199). 예술과 자본이 결합되면서 이제 춤예술은 예술가와 제작자에 의해 ‘생산’ 되고, 기획자 및 프리젠티들에 의해 ‘유통, 판매’ 되고 있으며, 관객들에 의해 ‘소비’ 되는 과정을 거친다. 관객의 유치와 반응은 작품 성공의 주요한 지표가 된다는 점에서(홍미성·조진희, 2012), 보다 많은 수의 관객을 확보하기 위한 노력의 하나로 점차 순수와 대중 예술의 절충과 결합이 가속되고 있으며, 지역을 넘어 세계인을 상대로 춤예술을 팔기 위한 국제무대 진출은 점차 활성화되고 있다. 이에 따라 해외 춤 시장의 분석, 마케팅 전략, 상품 가치, 흥행 가능성, 관객의 취향 및 기호 등에 관한 연구들(백정희, 1999; 손민호, 2004; 이금수, 2001; 정재왕, 2015; 최윤영, 2007) 또한 많아지고 있다.

이제 ‘춤 문화상품으로서의 가능성’ (장광렬, 2014, p. 131)은 예술가들의 작품을 평가하는데 있어 매우 중요한 기준이 되었고, 국제적 수준에서 잘 팔리는 인기 상품을 만드는 것은 많은 예술가들의 목표가 되었다. 전문가들은 무용 전지구화를 춤문화와 경제 개념의 결합 과정으로 여기며, 춤을 생산, 유통, 소비의 구조 속의 문화상품으로 바라보았다. 문화상품의 국제적 유통은 국가의 문화경쟁력을 신장시킨다는 점에서 춤의 국제교류가 매우 중요하게 여겨졌고, 한국 춤예술의 해외진출에 있어서 경쟁, 투자, 판매, 구매, 마켓, 마케팅, 매니지먼트, 기획력, 전략, 효율성, 합리성 등의 경제적 개념과 관련된 용어들이 자주 언급되었다. 전문가들은 해외 무용 시장 진출을 위한 가장 중요한 두 가지 핵심을 질 좋은 콘텐츠와 기획력이라고 보았다. 국제무대에 소개시킬 만한 양질의 작품들이 많이 만들어져야 하고, 이것이 구축이 되었을 때 기획력 또한 제대로 된 기능을 할 수 있다는 것이다. 콘텐츠의 지속적인 생산과 기획자들의 네트워크 구축 및 프로모션 기회 창출이 결합되었을 때 한국춤 예술의 국제 진출은 더욱 가속화될 수 있을 거라는 전망이다.

관건은 역시나 질 좋은 콘텐츠인데, 질 좋은 콘텐츠를 제작단위에서 창작자들이 만들어 주기 바랍니다. 이걸 프로모션을 해야 하는 기획자들이 네트워크를 구축하고, 이것을 통해 자꾸 기회를 만들어내야 되겠지요. (이나영, P-161209-1)

한국 작품이 국제무대에, 그것도 알아주는 극장이나 축제에 정식으로 큐레이터의 손을 거쳐 뽐내려면, 두 가지예요. 미학적 수준이 되는 예술성 있는 작품과 매니지먼트. 이 매니지먼트가 절대적으로 중요한 또 하나예요. (박남준, P-161220-1)

최승희 같은 특별한 경우를 제외하고는 무용가들이 국제교류를 많이 해봐야 한국 전반 무용계에 부추기는 영향은 크지 않아요. 유럽이나 북미 쪽 무용계에서 힘 있는 사람들을 만나는 게 중요해요. 한국 무용예술 전체를 세계에 알리고 소개시키는 것은 기획자의 몫이에요. 명확해요. (박남준, P-161220-1)

무용을 중심으로 한 세계 각국의 네트워크가 점차 지구적 차원에서 연결되고 있으며, 지역의 춤예술을 해외에 소개하는 데 있어 네트워크 구축의 중요성이 커지고 있다. 무용 축제, 아트마켓, 플랫폼 등의 국제무용이벤트는 대표적인 무용 네트워크로 한국과 해외의 춤 교류에 있어 큰 역할을 하고 있다. 특히, 유럽이

무용 전지구화를 이끌어 가는 중심이 될 수 있는 이유는 상위 네트워크 구축이 체계적으로 이루어져 있기 때문이다. 유럽에서는 7개의 댄스하우스가 연합되어 있는 유러피안 댄스하우스, 유럽 전역의 공연예술 관련 축제를 주관하는 기관과 극장 등을 멤버로 보유하고 있는 공연예술 정보센터인 ENICPA(European Network of Information Centres of Performing Art) 등을 통해 춤예술의 네트워킹을 효율적으로 관리·운영하고 있다. 국내 무용계에서는 이러한 상위 네트워크를 활용함으로써 국제교류의 효율성을 높일 수가 있다. 한국 또한 보다 효율적인 국제교류를 위해서는 축제나 극장 연합회 혹은 해외의 댄스하우스 등 보다 상위 수준에서 네트워크를 구축할 필요가 있다는 의견이 제시되었다. 많은 예술가들이 개인 차원에서 각 축제나 친분이 있는 극장 관계자들에게 접촉하여 무용 작품을 소개하고 향후 국제교류에 대한 계획을 세우는 경우가 많은데, 이러한 활동은 효율성이 떨어진다는 지적이다.

우리나라 대부분의 컴퍼니나 기획자들은 자신이 알고 있는 극장이나 축제에 개별적으로 작품에 대한 정보를 보내는데, 사실은 더 좋은 네트워킹을 만들기 위해서는 저런 작품들을 극장이나 페스티벌 연합 쪽에 보내는 거죠. 무용 전용 극장 19개가 모여 있는 유러피안 댄스하우스 같은 경우도 한곳에만 보내면 그 정보를 19개의 극장들이 공유를 하는 거예요. 그렇게 하면 훨씬 더 효율적으로 해외에 진출도 시킬 수 있고, 국제교류도 할 수가 있거든요. (남진호, C-161221-1)

문화 상품으로서 한국의 춤예술이 국제무대에서 성공하기 위해서는 국제교류를 지원하는 국내의 여러 기관들이 해외의 아트마켓이나 플랫폼 등에 적극적으로 참여하고 이를 활용해야 한다는 필요성이 강조되었다. 작품의 유통과 판매가 세계적 차원에서 이루어지는 국제 아트마켓에 기획자, 제작자, 프로모터, 축제 감독 등의 전문 프리젠티들이 적극적으로 투입되어 해외의 전문가들과 동등한 입장에서 작품에 대해 소개하고 정보를 공유하는 것이 효율적인 한국 춤예술의 수출 전략으로 꼽혔다.

한 자리에 집중적으로 모아서 자국의 안무가들의 작품을 소개하고 홍보하고, 그것을 사고파는 자리를 마련하는 댄스 플랫폼이나 마켓 쪽을 좀 집중적으로 공략하는 노력이 필요해요. 무용가들, 단체, 그리고 국제교류를 지원하는 기관들이 이런 마켓이나 플랫폼 등을 잘 활용하는 정책개발이 진짜 필요해요. (남진호, C-

161221-1)

춤예술의 유통과 판매와 관련한 시스템이 정착되지 않은 한국의 경우, 그만큼 국제 진출이 어려울 수밖에 없고, 전문 프리젠티어의 부족으로 예술가들이 직접 발품을 팔며 자신의 작품을 홍보하는 실정이라는 것이 무용 전문가들의 설명이다.

해외 아트마켓에 가면 공연예술을 사러 다 피디들, 기획자들이 와요. 그런데 우리나라는 무용가들이 직접 움직인단 말이에요. 우리는 무용가들이 자기 작품 팔려고 애를 쓰고 다니거든요. 한마디로 시스템이 안 갖춰져 있는 거죠. (박상미, C-161212-1)

한 전문가는 아트마켓을 준비하는 유럽과 미국의 기획자들의 예를 들며, 국제 무용교류에 앞장서는 국내의 기획자들을 정책적인 차원에서 적극 지원해 줌으로써 국제교류를 효율적으로 활성화시켜야 한다는 필요성을 주장했다.

유럽과 미국의 유명 아트마켓의 경우는 굉장히 큰 기획자들이 1년 내내 거기에 매달려서 하잖아요. 우리나라는 어떤 국가기관을 정해서 거기서 그 사람들끼리 조금 나오는 돈 가지고 몇 개 단체 어쩌다 산뜻하게 하는 젊은 예술가들의 작품이나 보여주게 하고. 이런 식의 마켓을 가지고 우리나라 문화예술이 해외에 나가기란 너무 어려운거예요. 국가 정책적으로 기획자들을 적극 지원해주는 새로운 마케팅이 필요해요. (황정아, A-161214-2)

이상으로, 전문가들이 인식하는 무용 전지구화는 각 지역의 예술가들이 춤이라는 문화 상품을 생산하고, 국제적인 네트워크를 중심으로 아트마켓이라는 시장에서 국제교류 전문가들에 의해 소개·유통·판매됨으로써 세계의 춤예술이 지구적 차원에서 공유되는 과정으로 정리된다. 이러한 관점은 본래 전지구화가 자본주의적 시장경제를 바탕으로 생겨난 개념(Waters, 1995, 2001)이라는 점에서 타당성을 갖는다.

나. 춤의 정보통신화

20세기 후반 세계가 정보화 사회로 접어들면서 춤 영역에 있어서도 ‘통신 지구화’ (이상현, 2006)는 이루어지고 있다. 시·공간의 물리적인 한계가 없어지게 되면서 모든 지역의 예술가들은 컴퓨터로 세계 각국의 춤을 감상할 수 있고, 춤과 관련된 정보를 보다 빠르게 얻을 수 있게 되었다(민경화, 2015; 양유나·염계화, 2014; Morgan, 2015). 정보 전달 속도와 범위가 확장되면서 무용 영역에서도 또한 국가 간 예술가 간의 정보를 공유하는 흐름과 속도가 빨라지게 되었고, 세계의 예술문화의 교류는 보다 강화되고 있으며, 점차 지구적인 차원에서 춤예술에 관한 정보공유 및 소통은 이루어지고 있다. 전문가들은 무용 전지구화를 인터넷의 발달로 인한 춤의 정보통신화 과정으로 인식했다.

지금 사회, 경제 모든 면이 인터넷이 발달하고 거리가 많이 가까워졌기 때문에 문화 역시도 더 가까워지고 교류가 많아지고, 그 안에서 융합되고 거기서 새로운 것이 탄생되고 하는 거죠. (정소연, P-161206-1)

인터넷이나 이런 것들로 인해서 모든 정보가 공유되니까 무용도 자연스럽게 공유가 되는 거죠. (김재욱, P-161214-1)

정보통신의 발달로 국가 간 무용교류가 더욱 촉진되고 있다고 봐요. (최민지, P-161220-1)

90년대 말에 인터넷이 생기면서 국제화라는 것은 더 이상, 물리적인 제재가 하나도 없는 거죠. 어제 공연한 것을 비록 영상이긴 하지만 바로 바로 볼 수 있게 되고. 인터넷이 큰 영향을 미쳤다고 생각해요. (서혜원, C-161219-1)

인터넷을 통한 영상자료로의 접근성이 높아짐에 따라 그동안의 시·공간적인 제약들에서 벗어나 유명 예술가들의 작업 활동과 성향에 대한 정보를 쉽게 얻을 수 있게 되었고, 이로부터 아이디어와 영감을 얻을 수 있는 기회가 많아지게 되면서 세계 예술가들이 영향을 미치는 강도와 속도는 배가(倍加)되고 있다.

요즘은 유튜브라든지 다른 인터넷 매체를 통해서 해외의 너무나 좋은 작품들을

많이 볼 수가 있어요. (채윤주, A-161221-1)

요즘은 공연보다 유튜브가 더 많이 알려져 있잖아요. 미디어를 통한 공연이 실연보다 많이 보아지죠. (박상미, C-161212-1)

전 세계의 국제무용축제나 아트마켓에 선정되는 작품들의 경우, 유튜브나 비메오 등의 인터넷 동영상 사이트를 통해 행사 담당자에게 소개되고, 영상자료에 대한 검토가 이루어진 이후 작품 선정 여부가 결정된다. 이제 국제 무용 교류에 있어서 인터넷 통신은 필수적인 수단이 되었고, 지역의 춤예술이 보다 효율적으로 해외에 진출하고 세계 춤예술과 교류하고 소통할 수 있는 기회를 제공해주고 있으며, 세계 춤예술의 네트워크를 강화하는데 긍정적인 영향을 미치고 있다. 무용예술의 정보화로 인해 세계 춤의 국제교류는 더욱 가속화될 전망이다.

이상으로, 전문가들이 인식하는 무용 전지구화는 시·공간의 제약 없이 춤예술에 관해 보다 빠르고 광범위하게 공유할 수 있는 정보통신화 과정으로, 이러한 관점은 ‘시·공간의 응축’ Giddens, 1990, 1994; Robertson, 1992, 2014; Steger, 2003)으로 특징지어지는 전지구화의 개념과 맞닿는다. 이제 각국의 춤에 관한 정보는 시·공간을 넘어 세계인에 의해 공유되고 있다.

다. 춤의 네트워크화

무용의 국제교류를 위한 네트워킹의 중요성은 날로 높아지고 있으며(장광렬, 2014, p. 430), 이는 개인, 집단, 국가적 차원에서 다양한 형태로 이루어지고 있다. 국제무용축제, 아트마켓, 댄스플랫폼 등의 국제무용이벤트는 점차 다양화되고 조직화되고 있으며, 이로 인해 지구적 차원의 춤 네트워크는 강화되고 있다. 스페인의 무용극장 Mercat de les Flors의 예술감독은 전 세계의 문화예술이 사슬로 얹혀있음을 언급하였는데(김신아, 2014, p. 44), 국제적 춤의 네트워크는 각국의 무용예술이 연결된 사슬을 더욱 견고하게 만들고 있다. 전문가들은 무용 전지구화를 춤 네트워크가 지구적 차원에서 구축되는 과정으로 인식했고, 국제무용축제, 아트·무용 마켓 및 플랫폼 등의 국제무용이벤트와 국제무용기구들이 세계의 춤 네트워크 강화에 기여한다고 지적했다.

○○○, △△△ 등의 국제축제가 생기면서 해외 예술가들이 한국을 찾게 되고, 이런 축제들을 통해 자연스럽게 마켓의 기능이 이루어지고 워크숍 안무가 교류가 생기면서 국제교류가 점점 확장되기 시작했죠. (정소연, P-161206-1)

국제교류, 네트워크 구축 하느라고 국가에서도 아트마켓을 만들었는데... 아쉬운 점은 있지만, 어쨌든 돈을 들여서 외국 사람들 불러서 우리춤을 보게 하고 우리가 나가기도 하면서 국제교류가 이루어지고 있죠. (황정아, A-161214-2)

국제교류와 네트워크 형성을 위해서 노력하는 단체들이 많이 있지요. 국제무용축제, 세계무용연맹, 얼마 전 생긴 국제 춤 축제연맹. (이태환, P-161123-1)

많은 전문가들이 국제무용이벤트에 참여함으로써 세계의 춤 시장이 하나의 큰 네트워크로 연결되고 있는 무용의 전지구화를 실제 느끼고 있었고, 세계 각국의 보다 많은 예술가들을 지속적으로 만난다는 것은 그만큼 춤의 국제적 네트워크가 강화되고 있음을 반증한다. 다른 문화와 마찬가지로, 춤예술 영역에서 또한 국가라는 지역적 경계는 서서히 사라지고 있으며, 국제무용이벤트는 세계인들이 다양한 춤들을 공유하고 소통할 수 있는 기회를 제공하고 있다.

무용 축제 같은 거 자체가 그 연결을 목적으로 하는 것이기 때문에 점점 강화되는 게 당연하죠. ‘국제’라는 이름이 붙은 행사는 축제가 되었던, 경연대회가 되었던 이게 목적인 거잖아요. 세계 춤 시장이 하나로 연결되려고 하지 않는다고 한다면 이런 국제행사를 할 필요가 없는 거죠. (서혜원, C-161219-1)

세계의 춤 시장이 하나의 네트워크로 연결되는 것은 국내에서 하는 국제축제에서도 분명히 느꼈고, 외국에서 하는 축제에서는 더 많이 느끼고. 항상 느꼈던 거 같아요. (이지현, A-161207-1)

제가 현장에서 뛰면서 국제교류를 많이 느끼는 거는 서울 아트마켓이나 독일 탄츠메세 그런 거들 보면서 너무나 많은 예술가들을 만나게 되고, 저기서 봤던 예술가들을 여기서 만나게 되고, 이렇게 교류가 되고 네트워크가 형성되는 것을 실제 느껴요. (채윤주, A-161221-1)

세계 춤의 네트워크가 형성되는 강도와 수준은 국가 별로 차이가 있으며, 그

네트워크의 중심에는 유럽과 북미가 자리한다. 전문가들은 무용 전지구화를 서구를 중심으로 형성된 춤의 네트워크가 점차 비서구로 확산되어 가고 있는 과정으로 인식했다. 이러한 인식은 역사적으로 극장예술로서의 무용은 발레를 중심으로 17세기부터 유럽에서 발전되었고, 20세기 초 태동한 현대무용의 경우 대부분이 미국인의 주도 하에 시작되었으며(Anderson, 1986), 1950년대와 1990년대 사이 미국의 무용예술이 국제적으로 확산되었고(Clare Croft, 2013), 20세기 말부터 춤에 대한 유럽의 적극적 지원으로 세계의 춤 시장이 서구를 중심으로 형성된 것에 기인한다. 서구의 네트워크를 중심으로 시작된 무용 전지구화는 당연히 그들의 춤문화를 세계의 보편적 어법으로 정착시키는데 일조했고, 이것이 아직까지도 서구가 세계 춤예술의 구심점으로 인식되는 이유다.

처음에는 미국, 유럽을 거점으로 해서 네트워크가 생겨서 10년 전 즈음부터 아시아 쪽으로 오면서 일본 도쿄, 중국의 광둥, 한국의 서울, 조금 더 넓게는 홍콩, 대만까지. (민준석, A-161217-1)

세계 춤 시장이 하나로 연결되는 걸 느끼죠. 그건 이미 유럽과 북미 지역은 그렇게 된지 오래된 거 같고, 그들이 중남미는 어쩌다 한번 하는 거 같고, 오히려 아프리카는 유럽의 식민지였던 곳이 많기 때문에 서로 교류가 많아요. 아시아는 비교적 늦게 거기에 편입이 되어가기 시작하는 그런 정도라고 봐요. 춤이라는 게 서로 상호간에 영향을 미쳐서 미학적으로도 공통분모나 공통관심사를 띄지만, 시장으로서도 엮이고 있어요. (박남준, P-161220-1)

무용 영역에서 네트워크 연결이 되고 있는 건, 유럽이 특히 그런 거 같아요. (최민지, P-161220-1)

전지구화는 탈중심화 현상을 수반하는 특성을 지니는데, 이는 특정한 국가집단이 다른 집단의 지배적 통제 아래 놓이지 않는다는 뜻이다(Giddens, 2000). 무용의 경우 국제교류와 네트워크가 세계적 차원으로 서서히 확장되고 있기는 하지만, 전문가들은 여전히 그 움직임의 주체는 서구이며, 한국의 무용계는 서구가 주도하는 예술적 경향을 쫓고 있다고 인식했다.

우리는 계속 따라만 가는 거지 서구인들이 세계화를 만드는 주체잖아요. 그 서구

인들이 춤도 세계화, 전지구화를 시키는 거 같아요. (이수진, A-161210-1)
세계의 기획자, 디렉터, 프로모터들이 보기에는 한국의 컨템포러리는 아직 조금 미완성, 미성숙이죠. 선진국의 춤 시장에 들어가려고 하고는 있는데... (김재욱, P-161214-1)

전지구적으로 확산된 발레, 현대무용, 그리고 동시대적 춤의 경향인 컨템포러리 댄스에 이르기까지 세계적으로 보편화된 모든 춤예술은 서구를 중심으로 생성되고 발전되어 왔다. 물론 21세기 이르러 지역의 춤들의 발전은 보다 동시다발적으로 이루어지고 있긴 하지만, 여전히 세계춤의 흐름을 이끌어 가는 것은 특히 유럽이 중심이 된 서구의 춤예술이라고 할 수 있다. 한 무용 전문가는 유럽이 세계 춤예술의 중심이 된 이유에 대해서, 1980년대 프랑스를 중심으로 이루어진 문화정책에 대해 언급했다. 프랑스의 경우, 유럽 연합의 문화 중심에 서기 위한 전략으로 무용을 적극적으로 지원함으로써 프랑스 무용은 1980년대 비약적인 성장을 이루었다(Jordan & Grau, 2000, p. 5). 이러한 노력으로 공연예술이 정책적으로 활성화되면서 유통시장이 프랑스를 중심으로 크게 확장되었고, 이는 세계 춤예술이 보다 쉽게 유럽으로 진출하도록 만들었다. 또한 유럽연합이라는 공동체제는 무용 네트워크를 훨씬 효율적이고 밀도 있게 구축하고 운영할 수 있는 장점으로 작용하고 있다.

80년대 유럽에서는 프랑스가 중심이 돼서 문화정책으로 창작하고 유통하는 과정을 굉장히 강화를 하면서, 유통시장이 크게 확산이 되니까 당연히 세계의 춤들이 쉽게 유럽으로 진출을 했죠. 시장이 생기니까. (서혜원, C-161219-1)

1930년대 전까지는 독일을 중심으로 한 노이에르 탄츠(Neuer Tanz)계열의 춤, 그 이후는 미국을 중심으로 한 현대무용과 실험춤(avant-garde dance)이 세계 춤의 국제화나 현대화의 롤모델로 여겨지며, ‘미국과 같은’, ‘독일과 같은’ 예술 춤의 양태와 위상을 쫓는 양상을 보였다(김태원, 1991, p. 127). 이처럼 유럽과 미국 중심으로 형성된 세계의 춤예술은 아시아 지역의 무용 예술가로 하여금 ‘서구 지향주의적 관점’을 갖도록 만들었다. 하지만, 세계 무용 네트워크의 영역이 점차 확장되고, 춤의 다양성과 독창성에 대한 부분이 부각되고 동양춤에 대한 서구의 관심 증가로 인해 아시아의 예술가들이 지역 문화예술의 가치에 대해 재인

식하게 되었고, 이제는 일방적으로 서구의 춤 네트워크에 편승하는 것이 아니라 지역 춤예술에 대한 긍지를 가지고 동참하는 관점의 전환이 서서히 이루어지고 있다.

2017년에 일본, 중국, 한국의 세 나라를 중심으로 중국 광저우에서 아시아 댄스 마켓 형식으로 생긴다고 들었어요. 그동안은 아시아인들의 진출 시장이 미국, 유럽 지향주의였는데, 이제 아시아적인 관점의 미학과 철학을 스스로 찾고 들여다 봄으로써 한국 혹은 아시아적인 가치 인식을 하게 되는 거죠. (민준석, A-161217-1)

서구 중심으로 시작된 무용 전지구화가 한국에서 본격적으로 태동한 시점은 1990년대라고 인식되었다. 또한 이러한 움직임은 2000년대에 들어 본격적으로 촉진되었고, 2010년대에 이르러 가속화되고 있다고 설명되었다. 실제 한국은 1990년대 전지구화의 흐름에 합류하면서 문화예술 전반에 있어 국제교류에 대한 열망이 높아졌고, 무용 분야도 이 흐름을 따르게 되었다(정재왕, 2015). 1990년 이전의 춤예술과 문화가 비교적 단일한 문화와 가치를 추구하면서 이에 따라 춤의 기법도 비교적 단순하였다면, 90년도 이후는 다원화되면서 춤의 기법이 다채로워졌고, 국제적으로 보다 적극적인 국제교류가 이어졌다(김태원, 2011). 그 이유는 1990년대부터 국내에 다양한 국제무용축제가 생기고, 서울예술마켓과 댄스플랫폼 등이 생겨나면서 국제무용교류가 활발해지기 시작했고, LG아트센터, 예술의 전당 등의 극장 또한 해외의 유명한 무용단체들을 적극적으로 초청하면서 국내에서 접할 수 있는 무용예술의 폭이 확장되었기 때문으로 제시되었다. 또한 예술경영지원센터 설립 이후 국제무용교류가 더욱 활성화되기 시작했고, 이외 다른 문화예술지원기관들이 추진하는 지원 사업들에 의해 국제교류와 네트워킹은 보다 정책적인 차원에서 강화되고 있다.

90년대 국제무용제가 생기기 시작하면서 자연스럽게 해외 예술가들이 매년 한국을 찾게 되고 또 LG아트센터가 생기면서 국제적인 해외단체들이 한국에 들어오기 시작했구요. 2005년에 서울아트마켓이 생기면서 보다 정책적인 힘을 받아서 지원도 생기고, 더 탄력을 받게 됐죠. (정소연, P-161206-1)

10년 전만 해도 모다페, 창무국제예술제, 시댄스, 서울국제공연예술제 등의 국제

축제가 국제무용교류의 중심이었어요. 이후 순수예술의 국제교류를 목적으로 서울 아트마켓과 더불어 예술경영지원센터의 지원으로 해외 바이어들이 한국을 찾으면서 국제교류가 더 활성화되고, 초청되는 단체들과 춤의 장르들이 좀 더 다양해지면서 독립예술가들의 해외진출이 조금 더 활성화되는 기분을 느껴요. 아... 이제 한국의 무용예술 네트워크가 세계적으로 연결 되는구나 라고 더 느끼는 거죠. (민준석, A-161217-1)

2000년대 들어 서울국제공연예술제, 시댄스, 모다페나 LG아트센터, 성남아트센터 같은데서 해외의 유명한 작품들을 다수 불러들이면서 국제교류가 촉진된 것 같습니다. (박연아, C-161205-1)

2000년대에 들어 점점 가시화 됐죠. 1988년 서울올림픽 때 국가적 차원의 문화 예술행사를 했는데 국내에 세계 문화예술계 인사들을 초청하고 우리도 해외에 나가서 공연활동을 하면서. 서서히 개방이 촉진되었습니다. 1990년대 지나 2000년대 들어와서 더욱 활발해지고, 2010년대 이르러서는 더욱 더 활발해지는 추세입니다. (박연아, C-161205-1)

이상으로, 전문가들이 인식하는 무용 전지구화는 춤 영역에서의 네트워크가 점차 지구적인 차원으로 형성되는 과정으로, 이는 북미와 유럽 중심으로 형성되어 점차 비서구로 강화·확산되고 있는 것으로 인식되었고, 한국의 경우 무용 전지구화는 1990년대에 태동, 2000년대에 촉진, 2010년대에 가속화되고 있는 것으로 보았다. 이러한 관점은 전지구화가 각 지역의 상호연결이 증대되면서 국가 간의 사회적 네트워크가 더욱 촘촘해짐으로써(Tomlinson, 1999) 전 세계 사람들이 하나의 세계사회로 편입하는 과정(Alborw & King, 1990)이라는 사회학자들의 논의에 따라 그 타당성을 지닌다.

라. 춤의 컨템포러리화

20세기 초 극장무대가 도입되면서 한국춤은 공연예술로서의 새로운 국면을 맞이했고, 서서히 진화하기 시작한 한국의 춤예술은 세계 춤 예술의 새로운 사조와 경향을 받아들임으로써 더욱 빠르게 진화하고 있다. 컨템포러리 댄스는 광의적

의미로는 1950년대에 태동된 포스트모던댄스를 포함하지만, 협의적으로는 1970년대와 80년대 유럽(특히 프랑스, 독일, 벨기에 등)의 예술가들에 의해 주도된 새로운 경향의 춤으로 설명된다(정은주, 2012; 하영신, 2012; Philippe, 2010). 세계 각국의 춤은 현대무용을 중심으로 컨템포러리화되고 있으며(장인주, 2005; Carino, 2004; Fraleigh, 2010; Gonales, 2011; Solomon & Solomon, 1995; Ya-ling, 2012; Yang, 1995), 이러한 흐름에 따라 한국의 춤예술 또한 컨템포러리 댄스의 정서 및 구조를 결합 혹은 절충함으로써 기존의 틀을 해체하고 재구성하는 시도가 다양하게 이루어지고 있다(김영희 외, 2014; 장광렬, 2014). 컨템포러리 예술의 특징은 보통 다원주의와 다매체성으로(Rosiny, 2007a), 컨템포러리 댄스의 특징으로는 혼성적, 다규율적, 가변적으로 설명되는데(Traub, 2001/2005), 이러한 영향으로 춤을 추는 인종·성별·나이에서부터, 춤의 길이, 의상, 세트, 공간, 전문가와 비전문가, 스타와 무명인 등에 이르기까지 춤예술과 관련된 총체적인 요소들의 스펙트럼은 엄청나게 확장되고 있다(Philippe, 2011). 춤 예술에 있어 모든 경계들이 무너지고 모든 것이 가능해지면서, 현대 춤예술의 핵심적 키워드는 무한한 가능성이 되었다. 무용 전문가들은 컨템포러리 예술이 중심이 되는 세계 무용계의 경향과 추세에 동참하는 과정을 무용의 전지구화라고 인식하였고, 이에 따라 한국의 춤 예술 또한 장르에 상관없이 점차 컨템포러리화되고 있다고 보았다. 특히 2000년대 이르러 컨템포러리 댄스를 주도하는 유럽의 최정상급 예술가들이 초청되면서 한국의 춤예술이 세계의 춤의 최신 춤의 경향과 시대적 흐름에 본격적으로 동참하게 되었음을 설명했다.

장르를 떠나서 컨템포러리가 다 진행되고 있죠. (김재욱, P-161214-1)

무용의 경우도 컨템포러리화가 진행됐지만, 그렇게 된지가 얼마 안 됐잖아요. 그러니 국내에서 시장 구축이 아직 안 되어 있는 거죠. (김재욱, P-161214-1)

본격적으로 큰 작품들, 그리고 유럽의 메이저 안무가들, 유럽의 정상급 안무가들이 국내에 소개되기 시작한 것이 2000년대 들어오면서 부터예요. 그러니까 우리가 본격적으로 해외의 컨템포러리 댄스의 최신 경향을 접할 수 있었던 것은 2000년대로 접어들면서 부터라고 볼 수 있을 거 같아요. (남진호, C-161221-1)

국립 무용단은 한국춤을 새로운 차원의 컨템포러리 댄스로 도약시키기 위해 2014년부터 해외 안무가와와의 협업 작업을 진행하고 있는데, 외국 예술가들의 관점에서 한국춤의 전통적 어법을 새롭게 해체, 재구성함으로써 동시대적 감각을 지닌 새로운 한국춤으로의 재창조를 시도하고 있다. 한 전문가는 이들의 행보를 컨템포러리 댄스라는 시대적인 흐름에 동참하는 과정으로 보며 앞으로 국내의 많은 예술가들이 이러한 추세를 따를 것으로 예상했다.

해외에 나가서 공연을 하다 보면, 이전의 신무용 스타일의 잔재가 남아있는 한국 창작춤으로는 경쟁력이 떨어진다는 걸 인지하게 된 거 같아요. 국립무용단 같은 경우 국가 지원을 받고 국민을 위한 작품을 해야 하기 때문에 보수적일 수밖에 없는데도 불구하고, 더 이상 동시대적인 창작 흐름에서 지체될 수 없다는 위기의식을 느끼고 2010년대 들어 창작 컨템포러리화를 시작을 한 거란 말이에요. 앞으로 젊은 무용가뿐만이 아니라 더 많은 수의 무용가들이 컨템포러리화된 한국창작 무용을 시도해 갈 것 같습니다. (박연아, C-161205-1)

국제무대에서 상품으로 유통되는 무용 작품은 창작 작품으로, 전통춤의 경우는 거의 유통되지 않는데(Gupta, 1993), 이러한 이유는 새로운 예술을 창조하고 동시대적인 춤의 경향을 보다 강하게 드러내는 현대무용 계열의 컨템포러리 댄스(장인주, 2005)가 세계 무용계의 중심적 흐름이기 때문이다. 무용 전문가들 또한 이 점을 지적했고, 무용 전지구화는 현대무용을 중심으로 한 창작무용, 즉 컨템포러리 댄스를 중심으로 이루어지고 있다고 설명했다.

세계 춤 시장이 하나로 연결되는 이야기는 전통 민속은 아니고, 현대무용을 중심으로 한 창작무용에 대한 이야기예요. (박남준, P-161220-1)

축제에서도 보면 흔히 말하는 이 시대의 시대상을 표현하는 현대적인 무용을 중심으로 많이 이루어지는데, 그게 90% 정도예요. 상대적으로 볼 때 현대무용이 보다 감각적이고, 촉각적이고 외국인들과 소통하기 쉬우니까 그런 거 같아요. (민준석, A-161217-1)

국제페스티벌에서는 전통을 바탕으로 한 것은 민족춤, 민속춤으로 다른 차원에서 바라보고 빼요. 해외 시장에서는 컨템포러리를 보는 거죠. (김재욱, P-161214-1)

무용 전문가들은 해외시장에서 한국 전통춤은 그저 이국적이고 신기한 것일 뿐 창작예술로서 가치를 인정받지 못한다고 하였다. 한국춤 계열의 창작춤이 국제무대에서 인정받지 못하는 이유는 전통적인 카테고리 안에 머물러 있기 때문이라는 지적이다. 성공적인 국제무대 진출을 위해서는 로컬과 글로벌이 접목된 한국적 컨템포러리 댄스로 개발이 이루어져야 한다는 것이 강조되었다.

사실 돈이 오가는 국제유통시장에서 한국 전통춤은 존재감이 약합니다. (이나영, P-161209-1)

제가 외국의 다른 분야 사람들이랑 이런 얘길 한 적이 있어요. 니네 한국적인거 부채춤, 팬댄스, 그리고 장구 두드리는 거 너무 신기해 너무 재밌어. 그런데 신기하고 재미있을 뿐이지 창작예술로 굉장히 독창적이고 박수 쳐줄 수 있는 작품이라고 생각하는 건 아니지, 그냥 클래식이지. 그렇게 이야기를 하더라고요. (채운주, A-161221-1)

우리 전통무용이나 민속무용은 현장에서 하는 건데, 극장이라는 공간 개념 없이 무대에 그냥 오르잖아요. 그런 것을 외국에서는 높이 치지 않거든요. 그냥 에그조티시즘, 이국주의인거죠. 우리 입장에서는 타이완이 혹은 인도네시아가 와서 민속춤 공연할 때의 느낌과 똑같은 거죠. (박상미, C-161212-1)

한국창작춤이 안 팔리는 게 개발되지 않았기 때문이에요. 한국창작춤이 현대의 창작으로서 개발되지 않았어요. (김정희, A-161128-1)

한국의 춤예술은 컨템포러리 댄스의 최신 경향들을 받아들이고, 시대적 감각을 투영함으로써 보다 진보적이고 발전된 작품들을 만들 수 있게 되었다. 전문가들은 한국의 춤예술에 대한 세계의 관심이 커지고 있는 이유 중의 하나로 한국 무용계가 세계 춤시장의 흐름과 경향을 읽고 이에 동참함으로써 ‘글로벌 스탠다드’라고 여겨지는 동시대적 감각의 현대춤으로 가까워지고 있기 때문이라고 생각했다.

한국 현대무용의 일반을 다 포함해서 말한다면 거기에 대한 관심은 상당히 커지고 있는 중이에요. 사실 본격적으로 그렇게 된 것은 10년, 15년 전부터 그게 많이 시작되었다고 봐요. 외국인 디렉터들, 프로그래머들도 너희는 아직 좀 아닌 것

같다는 반응이 사실 90년대 말 2000년대 초반까지의 현장 실정이었어요. 미안하지만 ‘글로벌 스탠다드’라고 부를만한 한국의 작품이 없다는 거죠. 적어도 90년대까지는 동·서양의 미학의 차이를 따지기 전에 전반적으로 우리 수준이 그리 높지는 않았다고 봅니다. (박남준, P-161220-1)

서양춤이 유입되면서 영향을 받았죠. 우리도 1980년대까지는 무용수들이 잘 움직이지를 못했어. 그런데 이제는 움직임이 많이 발전해서 외국 사람들이 한국의 춤 잘 추는 무용수한테 움직임에 대해서는 못 당해. 오히려 수입해 가지 이제는. (나은경, A-161201-1)

한국의 경우, 1990년대 이후 춤의 국제교류가 점차 활발해지면서 한국춤의 세계 경쟁력을 갖추기 위한 노력들이 보다 적극적으로 이루어졌고, 그 전략으로 전통춤의 틀에서 벗어나 컨템포러리 댄스를 기반으로 한 창작 작업이 제시(민현주, 2004)된 바 있다. 한국 전통춤을 익혀 자신의 작품에 반영한 대만의 안무가 Hwai-min는 한국춤을 ‘세계에서 가장 위대한 컨템포러리 아트’ (정다훈, 2015.9.12.)라 평하였는데, 그 이유는 한국춤에 내재된 전통 호흡 기법을 이용함으로써 새로운 차원의 컨템포러리 댄스를 창조할 수 있는 가능성을 보았기 때문이다. 결국, 컨템포러리 댄스로서 한국춤이 주목받을 수 있는 잠재력은 매우 높다고 할 수 있다. 하지만, 국제문화교류에 있어서 무용 영역의 콘텐츠가 지닌 경쟁력이 타 공연예술영역(음악, 연극, 뮤지컬, 전통예술)에 비해 가장 낮은 수치로 나왔다는 사실(문화체육관광부, 예술경영지원센터, 2016)은 시사하는 바가 크다. 국제무대에서 인정받는 무용 작품이 상대적으로 부족하다는 얘기다. 한 전문가는 양질의 작품 생산이 안 되는 원인으로 많은 예술가들이 표면적인 차원에서 컨템포러리 댄스의 흉내만을 내고 있는 문제점을 지적했다. 컨템포러리 댄스의 수용에 있어서 중요한 것은 안무가로서의 전문성과 창의성, 그리고 철학적 개념, 원리, 본질에 대한 깊이 있는 탐구라고 여겨졌다.

철학, 개념, 원리, 본질과 같은 핵심적인 거에 대해서 예술가들이 깊게 탐구하고 컨템포러리의 경향을 수용해야 하는데, 제대로 알지도 못하고 그냥 표면적으로 따라가다 보니까 좋은 작품들이 안 나와요. (박연아, C-161205-1)

우리 것이기 때문에 우리가 더 잘 알 수 있고, 더 잘 표현할 수 있으며, 더 잘

담아낼 수 있다는 점에서 한국춤 계열의 창작자들의 경우 컨템포러리 댄스로의 재창조에 있어 그 잠재력이 매우 높이 평가되었지만, 컨템포러리 댄스의 본질에 대한 이해가 선행되어야 함이 강조되었다.

한국인 예술가들만이 할 수 있는 것을 찾아내는 게 관건인데, 그건 한국적인 춤에 내재해있죠. 그건 한국 무용가들이 제일 잘 알기 때문에 한국 무용가들이 컨템포러리 작품을 만들 때 굉장히 흥미롭게 잘 하는 경우가 있어요. 그런 점에서 경쟁력이 있다고 봐요. 외국에 나가면 좋아한다고 하더라고요. (박연아, C-161205-1)

한국춤이 마케팅적으로 좋다는 거죠. 그것이 가장 우리나라에서 학습하고 장착하기 좋은 메소드니까 정보도 가장 많고 정확하고. 그것을 기반으로 창작을 하면 국제시장에서 굉장히 재미있는 다양성의 하나로 작용이 될 수 있다 라고 생각해요. (최민지, P-161220-1)

한국무용은 우리 몸에 제일 적합하게, 자생적이고 주체적으로 만들어진 춤이잖아요. 우리가 제일 잘 추고 제일 잘 이해할 수 있는 춤이란 말이죠. 그러니까 경쟁력이 있죠. 이런 거를 바탕으로 해서 컨템포러리 댄스라는 동시대적인 경향을 잘 이해하고 접목시켜 나가면 세계 경쟁력을 갖출 수 있으리라 봅니다. 이상적인 한국 컨템포러리 댄스가 나올 수 있는 가능성이 있어요. 동시대적인 춤 경향인 컨템포러리 댄스에 대한 개념을 잘 이해하고 탐구한다면 다른 춤 장르 이상으로 긍정적인 성과를 낼 수 있을 겁니다. 세계 경쟁력의 차원에서 특히요. (박연아, C-161205-1)

이상으로, 전문가들이 인식하는 무용 전지구화는 세계 무용 시장의 주요 흐름이 되는 컨템포러리 댄스의 경향을 파악·수용함으로써 지역의 춤을 당대의 춤 예술로 재탄생시키고, 글로벌을 향한 로컬의 이질적인 간극을 줄이는 과정으로 정리된다. 하지만, 이 때 간극을 줄이는 것이 동질화된다는 의미는 아니며, 현대적인 예술로서 세계인들이 공감할 수 있는 새로운 춤의 형식으로 재탄생되는 것으로 이해되어야 한다. 컨템포러리 문화의 배경이 되는 포스트모더니즘 시대를 지배하는 규칙 체계(episteme)는 유럽이나 미국의 서구 중심적인 것으로 인식되기 때문에(Grossberg, 1996, p. 46), 세계 춤의 컨템포러리화는 춤의 서구화 과정으로 여겨질 수 있지만, 컨템포러리 예술이 지니는 자율성과 다양성이라는 특성은 춤예술을 하나의 동질적인 문화로 축소시킬 수는 없는 이유가 된다.

마. 춤의 역설공존화

전문가들은 무용 전지구화를 춤의 동질·다양, 전통·현대, 모방·창조, 보편·독창이라는 역설적인 특성이 공존하는 과정으로 인식했다. 이러한 특성들은 개별적으로 분리되기보다는 유기적으로 연결되는데, 서구 춤예술이 세계의 보편적 춤언어로 확산되고 많은 예술가들이 이를 모방함으로써 나타나는 세계춤의 동질화, 지역의 전통과 서구 춤예술의 결합이 예술가의 독창성을 바탕으로 재창조됨으로써 나타나는 세계춤의 다양화 등이 동시다발적으로 진행되고 있다. 일반적으로 로컬과 글로벌은 대립적인 개념으로 인식되지만, 실제 전지구화 과정에서 이 두 가지 특성은 긴밀하게 연결되어 상호공존하고, 글로벌 문화는 로컬의 해석을 바탕으로 재창조됨으로써 다양해지고 있다(Breidenbach & Zukrigl, 1998/2003; Robertson, 1995, 2012, 2013, 2014). 무용 전지구화의 경우도 마찬가지로 로컬과 글로벌의 공존으로 인한 동질과 다양의 움직임으로 진행되고 있으며, 이외에도 전통·현대, 모방·창조, 보편·독창의 특성들을 수반한다.

1) 동질 · 다양

문화와 관련해서 세계는 한편으로 점점 유사해지고 다른 한편으로는 점점 다양해지고 있다(Breidenbach & Zukrigl, 1998/2003). 전지구화는 인간의 삶과 사고의 유형, 그리고 사회·문화적 환경 등의 동질화를 초래하고 있지만, 이는 부분적인 모습일 뿐이며, 세계 문화의 완벽한 동질화란 이루어질 수 없다. 문화의 지속적인 재창조는 다양한 형태로 이루어지고 있다. 춤의 영역에 있어서도 마찬가지로, 전문가들은 무용 전지구화로 인한 세계 춤 예술의 동질화와 다양화는 공존한다고 인식했다. 춤의 국제교류가 강화되면서 각 지역의 춤이 표현되는 방식들이 유사해지고 세계 무용 시장의 경향과 추세는 특정한 방향으로 흘러가고 있을지라도, 예술가들의 서로 다른 문화적 뿌리와 경험의 다양성으로 인해 개인의 예술적 특성은 여러 가지 방식으로 구현된다고 생각했다. 즉, 무용 전지구화는 ‘춤의 기능적인 동질화’와 개인의 특성에 따른 ‘춤의 예술적 다양화’로 진행된다고 볼 수 있다.

아시아권 사람들이 갖고 있는 수신제가치국평천하의 뿌리와 기독교 사상에 바탕을 둔 서양인들의 뿌리. 그리고 그리스쪽에서부터 내려왔건 아니면 그 이전에 이집트 쪽에서 발생한 것이던, 혹은 헬레니즘 문화의 영향. 이런 거 때문에 사고패턴이 달라서 아무리 동질화되고 성향이 비슷하다고 하더라도 여기 이 뿌리에서 각기 다른 모양이 나올 수밖에 없습니다. (이나영, P-161209-1)

문화의 지속적인 결합과 분리에 의해 ‘문화의 가변적 특성’ (Pongs, 1999/2003, pp. 250-251)은 강화되고 있고, 이에 따라 문화의 동질화와 다양화는 함께 진행되고 있다. 전지구화 시대에 있어 공동의 개념과 구조들을 이용하는 것은 모두를 동일한 모습으로 만드는 것이 아니라 차이를 드러내는 방식만을 유사하게 만드는 것이라는 논의(Breidenbach & Zukrigl(1998/ 2003, p. 38)와 세계로 확산된 문화들이 각 지역에 따라 다양한 방법으로 흡수·해석·소비되기 때문에 문화는 차별화되고 다양화된다는 논의(Roberton, 1995)가 시사하는 바와 같이, 비록 예술가들이 사용하는 춤 언어는 비슷해보일지라도 그들이 세상을 바라보는 관점, 사고, 그리고 춤에 대한 정신 및 철학에 의해 각기 다른 결과물로 빚어지고 결국 세계 춤예술은 다양화로 나아가게 되는 것이다. 전지구화는 균질화에 대한 위협이 아닌 ‘새로운 소통과 문화적 표현의 형태적인 혼종’ (Wiseman, 2001, p. 31)으로 인한 다양성을 확장시킨다는 관점에서 무용 전지구화 또한 세계 춤예술의 가능성과 스펙트럼을 넓히는 것으로 여겨졌다.

동질화와 다양화로 같이 나가는 거 같아요. (박상미, C-161212-1)

동질화, 다양화 두 가지가 공존한다고 봐요. 자기 나름대로 어떤 철학을 가진 예술가들에 의해 다양화도 되면서, 또 사회에 맞는 시대성 있는 작품들이 나올 테고. 비슷한 경향이 나오는 거는 자기 공부를 안 하고 그냥 따라가서 그래. 사회를 보는 눈과 그것을 표현하는 방법이 어찌 하나일 수가 있겠어요. 다양할 수밖에 없지. (황정아, A-161214-2)

정보가 빨리 유통되면서 시차와 상관없이 전 세계가 동 시간을 살고 있기 때문에 유행을 따라가지 않을 수가 없어요. 특정 작품성향 혹은 특정 이슈가 성공사례를 만들어내면 그 경향은 유행이 됩니다. 그럼에도 불구하고 다양성은 존재해요. 동양과 서양은 사고 패턴이 달라서 아무리 동질화되고 성향이 비슷하다고 하더라도 뿌리가 다른 곳에서는 각기 다른 모양이 나올 수밖에 없어요. 따라서 유행은 있

나 이것이 획일화되지는 않을 것이라고 생각합니다. 유행에 따라 비슷한 형식을 공유하되 세계 곳곳에서 각기 자기 얘기를 하고 있다는 거죠. (이나영, P-161209-1)

한 전문가는 세계의 춤이 동질화 되는 것은 표면적인 모습일 뿐이며, 다양화로 이어지는 움직임에 대해 인지하는 것이 중요하다고 강조했다. 예술가 개인의 삶의 역사와 경험들이 축적되어 자신만의 고유한 춤의 세계가 형성되기 때문에, 아무리 방법적인 면에서 유사한 기능들이 사용된다고 할지라도 작품 전체를 이끌어가는 예술적인 감각과 창의적 사고는 자유롭고 다양하게 펼쳐지게 마련이다. 이것이 단순히 춤의 기능적이고 형식적인 차원의 전문성만 가지고는 안무가가 될 수 없는 이유이기도 하다. 새로운 창조를 만들어내는 안무가적 사고와 재능은 모방한다고 해서 쉽게 얻어질 수 없는 고유하고 신성한 능력으로 세계 춤예술을 다양화로 이끄는 원동력이라 할 수 있다.

예술이 동질화되는 것처럼 보이는 것은 표면적인 모습이에요. 춤이 다양화 된다는 관점을 놓치면 안돼요. 두 가지의 흐름을 보는 렌즈를 갖고 있어야 돼요. 말하자면, 표면적인 전지구적인 세계화를 하나의 흐름으로 보는 것과 각 나라 고유로 추구하고 있는 예술적 흐름도 봐야 된다는 거죠. (이석훈, C-161209-1)

춤의 국제교류로 인해 세계의 춤이 다양화되는 것은 맞다고 봐요. (김정희, A-161128-1)

세계 춤예술의 형태적인 유사함은 존재할지라도 예술가의 개성과 철학에 따라 어 세계 춤예술은 궁극적으로 다양화 쪽으로 움직인다. 클래식인 경우라고 해도 다양한 버전이 만들어지며, 무용 단체들은 같은 레퍼토리라도 서로 다른 버전의 공연을 소개한다. 결국, 무용 전지구화 흐름 속에서 춤문화는 부분적인 동질화와 전체적 다양화의 이중적 구조로 나아가고 있는 것이다.

무용 전지구화라는 거 자체가 다양화죠. 예술가, 단체마다 다르다는 거죠. 발레라도 스타일이 다르고, 같은 호두까기 인형 공연이 단체마다 버전이 다 다르잖아요. 나의 정체성만 잃지 않으면 똑같은 A를 하더라도 무용이 전지구화 된다고 하더라도, 그런 예술가들의 세계에 따라 서로 다르다는 거죠. 춤이 틀리듯이. (이태환, P-161123-1)

한 전문가는 표현 방법의 유사함 속에서도 서로 다른 문화적 배경과 삶의 발자취를 지닌 예술가들에 의해 지역 춤예술의 차이는 분명히 존재함을 강조했다. 세계 춤의 동질화는 표면적인 겉모습일 뿐이라는 의견은 또 다시 제기된다.

겉만 보고 여기 저기 똑같다고 생각하는 건 맞지 않는 거 같아요. 각 나라의 문화적 환경이 다르기 때문에 춤 또한 다를 수밖에 없는 건데... (이지현, A-161207-1)

각 나라의 문화적 교류 속에서 모든 무용 예술가들은 자신만의 춤 세계를 만들고 구축하기 위해 다른 이들의 좋은 점들을 수용하고, 이를 체화해서 보다 새롭고 발전적인 방향으로 나아가길 원한다. 예술가들의 궁극적인 목적은 성장과 발전으로, 이러한 미래지향적인 태도는 춤예술을 다양화로 이끌 수밖에 없다.

항상 각 나라의 문화는 긍정적인 관계로 경쟁관계에 있단 말이에요. 그냥 조화만 이루는 것은 아니란 거죠. 각 나라의 문화와 교류하면서 우리의 잘못된 부분을 다시 발견하게 되고 발전하기 위한 것이지. (이석훈, C-161209-1)

세계 춤의 다양성을 위해서는 각 지역 춤의 고유성은 반드시 보존되어야 한다는 의견이 제기되었다. 그것이 사라진다면 융합과 혼종 속에서 세계의 춤은 결국 동질화될 수 있고, 그런 의미에서 춤의 전통적 뿌리에 대한 중요성이 강조되었다.

지역적인 춤의 개성을 서로 간직하면서 그것이 전지구적으로 교류가 되어야지 서로 발전하고 좋은 지구가 되지. 그냥 합쳐서는 안 돼요. 전지구화라고 해서 우리만이 가지고 있는 된장을 버터로 바꾸면 안 된다고 생각해요. 된장을 그대로 몇 백년이고 몇 천만년이고 지속시킴으로써 지구의 다양성을 계속 유지할 수가 있는 거죠. (나은경, A-161201-1)

춤을 표현하는 방법에 있어서 일정한 공통된 경향을 보이는 것과 자신의 철학 없이 그저 경향만을 쫓는 것과는 분명 차이가 있다. 세계 무용 예술가들에게 영감을 얻고 그것을 기반으로 아이디어를 얻어 자신의 작품에 녹여내는 것과 주제 혹은 방향과 상관없이 단지 트렌드이기 때문에 결합된 요소는 작품성을 떨어뜨릴 뿐만 아니라 안무가로서의 소명의식이 결여된 형식적인 짜깁기에 불과하다.

사회를 바라보는 관점은 창작자에 따라 다양할 수밖에 없다는 지적은 주체성이
결여된 채 작품을 만드는 예술가들에게 일침이 된다.

비슷한 경향이 나오는 거는 자기 공부를 안 하고 그냥 따라가서 그래. 사회를 보
는 눈이 어찌 하나일 수 있겠어요. 다양할 수밖에 없지. (황정아, A-161214-2)

춤의 동질화와 다양화가 공존하는 무용 전지구화 시대에 세계의 춤을 바라보는
관점의 세분화는 매우 중요하다. 세계 춤의 흐름, 그로 인한 한국 춤예술의 변화에
대해 명확히 인지하고 있을 때, 이 시대의 모든 춤은 보다 높은 발전 가능성을 지
니게 될 것이다. 춤의 동질화와 다양화의 공존을 어떻게 전략적으로 이용하는가
도 매우 중요하다. 보편적 춤의 어법을 사용하는 표현방식의 동질화는 한국 춤예
술과 세계인이 소통할 수 있는 가능성을 높일 수 있고, 안무가의 개성과 철학에
따른 춤의 다양화는 한국 춤예술의 스펙트럼을 확장시킬 수 있다.

2) 전통 · 현대

예술은 외부 세계와 분리된 것이 아니라 삶과 밀접하게 관련된다는 생각을 바
탕으로 탄생한 것이 포스트모더니즘이고, 이러한 문화 사조가 춤의 영역에 확산
된 것은 1960년대와 70년대 미국의 ‘실험춤 운동’이 활발하게 전개되면서부터
다. 한국에 포스트모더니즘이 소개된 것은 1980년대 중반으로, 이 사조를 민감하
게 받아들인 무용계에서는 전통과 현대를 공존시키려는 움직임이 활발히 일어났
다(김태원, 2011, pp. 33-35). 아직까지도 포스트모더니즘이라는 문화적 사조는 이
어지고 있지만, 1980년대부터 시작된 유럽 중심의 새로운 경향의 춤예술은 컨템
포러리 댄스로 불리며 세계로 확산되었다. 한국춤 계열의 창작춤의 경우 전통의
현대적 창조라는 목적 하에 전통춤을 바탕으로 한 컨템포러리 댄스가 다양하게
시도되고 있고, 부토를 내세운 일본 무용계뿐 아니라 유럽 무용계에서도 전통춤
을 재해석하고 해체함으로써 지역의 문화적 색채를 투영하려는 노력들이 이루어
지고 있다(Fraleigh, 2010; Hahn, 2014). 결국, 전통과 현대의 결합은 예술성 높은
컨템포러리 댄스를 만들기 위한 전략으로 이용되고 있는 것이다(장광렬, 2014).
전문가들은 무용 전지구화를 춤의 전통과 현대가 공존하는 과정으로 인식했다.

세계 춤의 경향이 컨템포러리 댄스화 되고 있는 상황 속에서 전통춤에 대한 재해석이 창의적으로 이루어진다면 그것은 지역성을 드러내는 컨템포러리 댄스로서 국제무대에서 더욱 각광받는 작품이 될 수 있다고 보았다. 예술이란 고정된 것이 아닌 늘 변화하고 새롭게 창조되는 것이며, 전통과 현대의 만남과 공존은 당연한 것으로 여겨졌다. 새로운 예술적 창출에 대한 가능성은 전통과 현대의 만남을 통해 더욱 다양한 방식으로 이루어지고 있다는 관점에서다.

자기가 많이 알아야 하는 거죠. 전통도 많이 알고, 현대적인 것도 많이 알고, 예술적 감각을 키워서. 다방면에서 확장을 시켜야죠. (이수진, A-161210-1)

무용 전문가들은 전통적 춤사위에 현대적인 색채를 가미한 국립무용단의 <목향>과 <향연>을 컨템포러리 댄스로 인식하였다. 전통춤을 옴니버스 형식으로 구성한 <향연>의 경우도 의상, 무대 디자인, 연출이 결합되면서 단순한 전통의 재구성을 넘어 선다는 것이다. 결국, 컨템포러리 댄스라 구분 짓는 기준은 전통의 재구성과 해체 작업이 얼마만큼 동시대적 감각으로 완성도 있게 새롭게 창조되었는지에 대한 것이라 할 수 있다.

<목향>은 틀림없이 컨템포러리 댄스예요. 그 댄스 안에 색채가 굉장히 독특한 거지. 외국에서 보면 의상도 그렇고, 음악적인 면도 그렇고. 움직임 자체도 그렇고. 우리가 그런 형태의 컨템포러리 댄스 작업이 되어야 해요. 그리고 <향연>의 경우, 개별적으로 가지고 있는 춤들은 컨템포러리 댄스가 맞죠. 전통이 아니예요. 틀림없이 컨템포러리 댄스예요. 예를 들어 <선유락>의 경우 춤사위 자체는 궁중무용인 <선유락>에서 가지고 왔지만 의상도 바꾸고 조명이라든지 비주얼을 살려내려는 시도가 굉장히 세련됐더라고요. 컨템포러리 댄스에 맞게 더 해체하는 작업이 있으면 좋겠죠. 그러나 그 자체만으로 컨템포러리 댄스라고 봐요. (남진호, C-161221-1)

<목향> 같은 경우 연출을 세련되게 했죠. 우리가 그걸 민속춤이라고 이야기하지 않잖아요. 가서 장구춤이나 부채춤 같은 민속춤 보여줬다고 이야기 하지 않잖아요. 그러니까 동시대성을 가질 수 있도록 새롭게 수정하고 완성도를 높이는 과정이 필요하다는 거죠. 연출가의 미니멀리즘에다가 세련됨이 돋보였고, 또 무용수들이 춤과 의상에 익숙해지면서 완성도가 더 높아진 거죠. (서혜원, C-161219-1)

<향연>이나 <목향>이 성공적이라고 많이 얘기들을 하고 있어요. 춤사위의 변화라든지 그런 거는 별로 없지만 오브제에 대한 새로운 접근방법, 무용수와 극장 간의 공간 연출, 미술관에 들어온 듯 한 느낌. 또 민속적 원형의 색감 즉, 고답적인 색감을 연출가가 잘 덜어냈죠. 보통 컨템포러리 댄스하면 음악이나 동작의 개혁을 중점으로 두는데, 이 두 작품에서 동작이나 구성은 기존의 것들과 비슷했어요. (민준석, A-161217-1)

컨템포러리 댄스 자체가 그 시대를 반영하는 거잖아요. 분명히 <목향>의 경우도 전통적인 움직임은 사용하지만 현대적인 사고가 묻어 있기 때문에 컨템포러리 댄스라고 생각해요. (채윤주, A-161221-1)

한국춤 계열의 창작춤의 경우, 해외에서 주목받지 못하는 이유로 민속 전통의 의존도가 너무 높기 때문이라는 의견이 제시되었는데, 세계적인 예술 작품으로 평가받기에는 너무 민속적 색채가 강하다는 것이다. 하지만 <목향>과 <향연>에서 드러나는 전통과 민속의 향기가 컨템포러리 댄스로 평가되는 것을 보면, 국제무대에서의 성공은 작품을 구성하는 춤의 핵심이 전통인가 아닌가의 문제라기보다 그것을 어떻게 현대적인 감각으로 새롭게 재해석해 내는가에 달렸다고 볼 수 있다.

냉정하게 말하면, 한국 전통에 근거를 둔 혹은 한국전통과 조화를 모색하는 창작춤의 경우, 거기에 대한 해외의 관심은 생각보다 많지 않아요. (박남준, P-161220-1)

국내에서 한국창작춤의 경우는 어느새 부턴가 정체되었죠. 작품 자체가 안 나와요. 매니지먼트를 떠나서. 또 너무 민속 전통에 의존하게 되면 서구적인 것과 결합이 잘 안 되면서 호응을 못 받죠. (박남준, P-161220-1)

한국춤 계열의 창작춤 하는 사람들도 시대 기류적인 면을 잘 보고, 기존의 미학적 보수성을 일부 버려야한다고 생각해요. 작품 주제의 시대성, 지역성, 시사성 그리고 무대의 공간성, 음악성, 오브제 그리고 안무와 무용수 간의 상호 연관성 등 차갑고 매서운 시각을 지녀야 할 필요가 있어요. (민준석, A-161217-1)

현대무용 계열의 창작자들이 전통적 요소를 결합하는 경우, 한층 개성적인 작품을 만들 확률이 높다(Hahn, 2014). 하지만 이를 위해 전통문화에 대한 다양한

경험과 탐구가 필요하다는 지적이다. 단지 작품에 색다른 문화적 색채를 덧입히기 위한 형식적인 전통 차용은 지양해야 하며, 전통적 요소는 작품에 자연스럽게 녹아들어가야 한다는 것이 강조되었다. 한국이 서양의 현대적 방법론을 수용해서 그동안 많은 발전을 이루었기 때문에 이제는 이것을 얼마나 ‘한국화’ 시키느냐가 중요하다는 관점에서 전통에 대한 학습은 필수적이라는 것이다.

지금은 서양의 방법론이나 몸 쓰는 것을 가지고 얼마나 ‘우리화’ 시키느냐가 앞으로 우리 춤이 나아가야 할 길이라고 생각하기 때문에 현대무용 하는 친구들이 전통을 꼭 배워야 한다고 생각해요. 그러면 아주 독특한 것이 빨리 나올 거라고 봅니다. (이수진, A-161210-1)

현대무용하는 친구들 중에 의도적으로 한국적인 것에 접근하는 경우가 많아요. 외국에 나가면 그런 것들이 잘 먹힌다는 것을 본인들이 알거든요. 그런데 소재를 하나 잡으면 그거 공부하기 위해서 연회판에도 가보고, 선생님 찾아가서 인터뷰도 해보고, 리서치를 많이 해야 돼요. 하려면 좀 집요하게 했으면 좋겠어요. 유행처럼 따라가는 게 아니라. (정소연, P-161206-1)

유럽 무용계에서도 전통무용으로 복귀하는 새로운 흐름이 등장하면서 전통문화와의 연계 작업이 시도되고 있다. 전통춤의 분석, 해체, 재해석이 이루어지고 있으며, 문화적인 요소를 재배치함으로써 지역적인 문화적 색채를 녹이려는 노력들이 이루어지고 있다(Hahn, 2014). 하지만 전통적 요소가 단지 이목을 끌기 위한 수단으로서 사용되는 행위는 지양되어야 하며 전통에 대한 많은 연구와 고민이 수반되어야 한다. 특히, 창작자가 ‘한국적 창조’를 이루기를 원한다면, 한국적인 개성이 드러나는 작품 개발에 힘써야 하고(민족미학연구소, 2002, p. 47), 이를 위해서는 우리 문화예술에 대한 탐구가 이루어져야 한다. 창작자로서의 사명감뿐 아니라 우리 전통의 가치를 소중히 여기며 이에 대해 탐구하는 문화 지킴이적 마음가짐을 가질 때, 작품의 예술성과 완성도는 더욱 높아질 것이며, 독특한 작품이라는 일회성을 넘어 확고한 작가정신으로 이어져 지속적인 발전을 이룰 수 있는 발판이 될 것이다.

3) 모방 · 창조

전문가들은 무용 전지구화를 춤의 모방과 창조가 공존하는 과정으로 인식했다. 세계 무용계의 추세를 따르고 저명한 예술가들로부터 영감을 받아 그 개념을 모방하는 것은 새로운 창조를 이끌어내기 위한 발판이 된다는 점에서 무용 전문가들은 모방을 긍정적으로 인식했다. 한 무용 전문가는 설령 일방적인 모방만 이루어진다고 하더라도, 그것이 오랜 기간 축적되면 개인 예술가의 색깔로 언젠가 새롭게 구축되어 창조를 만들어낼 수 있는 가능성을 높인다는 점에서 발전적 기대와 희망을 가지고 있었다. 결국, 모방과 창조는 불가분의 관계로 연결된다는 것이다. 중요한 것은 맹목적인 추종이 아닌, 모방을 통한 배움과 발전으로, 스스로 수용할 것과 수용하지 말아야 할 것에 대한 판단, 또한 수용할 것들이 있다면 구체적으로 자신의 예술세계에 어떻게 긍정적인 영향을 미칠 수 있을 것인지, 해외 예술가 혹은 작품에서 좋은 요소들을 어떻게 내 것으로 체화시킬 것인가에 대해 끊임없이 자문하는 자세이다.

서구의 모방을 부정적으로 볼 수도 있지만, 자생적인 발전이 없을 때는 남의 것을 통해 영감을 충분히 받을 수 있다고 생각합니다. 타인의 작품을 본다는지, 박물관, 미술관 등을 다니면서 느끼는 감수성들이 자신의 작품에 승화될 수 있다고 생각하는 거죠. 이러한 부분들은 긍정적으로 생각합니다. (민준석, A-161217-1)

모방은 그것이 어느 단계까지는 젊은 안무가들에게 도움이 돼요. 왜냐하면 모방도 배우는 과정이니까. 배움의 과정으로 모방을 하는 것까지는 좋은데, 우리나라 사람들은 어떤 트렌드가 제시되면 너무 쏠려서 모방하는 게 있어요. (박남준, P-161220-1)

한국인들이 지닌 저력 중 하나는 앞서 가는 기술을 따라 잡거나 중국에는 이를 뛰어넘는 발전 속도를 지녔다는 점이다. 현재 한국 무용가들의 기술적 테크닉은 세계에서 인정받고 있다. 국제 무용 콩쿨에서도 한국 무용수들의 기량은 두드러진다. 이는 무용 전지구화가 진행되면서 세계 춤의 흐름을 쫓기 위한 적극적인 노력을 바탕으로 한국 무용계가 얻은 성과 중의 하나라고 볼 수 있다. 무용 전문가들은 이러한 저력을 바탕으로 앞으로는 한국의 춤예술을 한 단계 높은 차

원으로 도약시킬 필요가 있다고 생각했다.

한국 무용계는 세계 조류에 민감해요. 그래서 세계에서 유명하다고 하면 다 쫓아다니면서 다 그거해요. 굉장히 열성적으로. (박상미, C-161212-1)

외국 사람이 한국 무용수들 춤추는 거 보면 테크닉이 끝내준다고 하죠. 어딜 가든 우리가 테크닉이 제일 좋아요. (이지현, A-161210-2)

일부 예술가들이 서구 주도의 문화적 조류에 그저 동조하고 무작정 따라하며 휩쓸려 가고 있다는 비판은 무용 전지구화의 부정적 일면을 드러낸다. 모방이 예술적 영감과 감성을 구현하기 위한 조력적 혹은 보완적인 수단이 될 수는 있지만, 아무런 의식 없는 맹목적 모방은 부정적으로 인식되었다. 예술적 주체성과 소신 없이 세계 춤의 조류를 따르고 있다는 무용 전문가들의 비판은 한국 예술가들의 소신 있는 작가 정신과 철학을 촉구하고 있다.

지역성, 오리지널리티, 이런 것들을 가져야 되는데, 요즘은 너무 성급하게 세계의 힘에 좌지우지 되고 휩쓸리는 것 같아요. 부화뇌동되고... 무용하는 사람들도 본인의 의지에 상관없이 끌려가는 것 같은 생각이 들어요. (김재욱, P-161214-1)

특히 젊은 친구들이 의식 없이 모방하는 것은 부정적으로 봐요. (채윤주, A-161221-1)

예전에 비해 해외의 저명한 예술가들의 작품을 쉽게 접할 수 있기 때문에, 예술적 영감을 획득하고 춤의 어휘를 풍부하게 창조할 수 있고 개인의 예술 세계를 다각적인 차원에서 확장시킬 수 있는 기회가 점차 많아지고 있다. 하지만, 아무리 많은 작품을 보더라도 자신의 예술 세계와 비교하고 연구하는 성찰적 태도가 없다면 그것은 그저 일반 관객의 입장에서 작품 감상으로 끝날 뿐이라는 것이 한 전문가의 지적이다. 무용 전지구화 시대에 있어 예술가들에게 필요한 것은 맹목적 수용이 아닌, 예술적인 득과 실을 판단할 수 있는 혜안이다.

해외 작품들은 아무리 많이 봐도, 그 공연에서 하나의 중요한 부분을 획득하지 못하면 우리는 단순히 관객의 입장밖에는 안 된다는 거죠. 관객이 되기보다도 해외

작품들을 예민하게 향수하면서 자기 자신의 춤 사고나 상상력의 자원으로 삼는 것이 필요해요. (이석훈, C-161209-1)

교류를 하는 것은 참 좋은 건데, 그걸 맹목적으로 받아들이면 참 위험한 거죠. 서로 걸러서 받아들일 것, 받아들이지 말아야 될 것, 그런데 지금 딱한 사람들이 덮어놓고 흥내 내고 덮어놓고 받아들이고. 그건 참 위험한 거예요. (정용진, C-161207-1)

과도한 시대적 흐름의 추종이 부정적으로 여겨지는 이유는 서구 중심의 춤문화를 무비판적으로 수용함으로써 몰(沒)문화성을 부각시킬 수 있다는 점에서도 (민족미학연구소, 2002, p. 46). 유명한 예술가들의 작품 성향과 흐름에 대한 일방적인 추종은 무용 전지구화의 부정적 측면이 될 수 있지만, 예술가 개인은 이를 창조라는 긍정의 기회로 전환시킬 수 있는 가능성 또한 갖고 있다. 결국, 모방과 창조라는 역설의 관계 속에서 작품의 방향성을 결정하는 이는 예술가로, 춤에 대한 주체적이고 비판적인 사고가 필요하다.

4) 보편 · 독창

전문가들은 무용 전지구화를 춤의 보편과 독창이 공존하는 과정으로 인식했다. 국제무대에서 성공하기 위해서는 관객과 소통할 수 있는 보편성과 예술적인 독창성을 함께 지녀야 한다(김태원, 2011; 심정민, 2007; 장광렬, 2014). 무용 전문가들도 이러한 보편성과 독창성을 함께 지녔을 때 세계인들에게 보다 큰 감동을 준다고 생각했다. 보편타당한 현대적 어법, 동시대적 어법은 관객과 소통하기 위해 필요하고, 작가의 철학이 드러나는 독창성은 관객에게 인정받기 위해 필요하다. 결국, 창작자는 자신의 철학을 어떻게 작품에 담을 것인가와 어떻게 관객과 소통할 것인가의 두 가지 물음에 답을 가졌을 때 좋은 작품을 만들 수 있게 되는 것이다.

주제 같은 것이 보편적이어야 세계인이 이해할 것이고, 춤을 만드는 데 독창성이 있어야 그 사람들이 놀래지요. 맨날 보던 거 가지고 가면 감동이 없죠. 보편성과 독창성을 가져야 더 세계화 될 수 있다고 생각해요. (나은경, A-161201-1)

작품에 들어가 있는 ‘작가의 철학이 얼마나 보편타당한 어법으로 무대 위에서 설득 가능하게 만들어져 있는가’를 객관적으로 볼 수 있어야 해요. 여러 사람 앞에서 하는 이야기가 혼잣말이 되어서는 안 되겠지요? 결국 보편성이라는 것은 소통을 뜻합니다. (이나영, P-161209-1)

창작자의 철학이 극히 제한된 개인의 사변을 넘어서지 못하면 국내에서도 해외에서도 유통 불가능한 하루 행사로 끝나게 되요. 본인이 가진 철학이 보편타당한 어법을 가지고 무대 위에서 표출이 되었을 때, 국내에서도 해외에서도 유통 가능한 작품이 될 거라고 생각해요. (이나영, P-161209-1)

무용 전문가들은 즉흥법을 통한 다양한 움직임 창출 방법, 무대 공간의 활용법, 미니멀리즘 등 세계의 보편적 어법으로 받아들여지고 있는 컨템포러리 댄스의 특징(정은주, 2012)이 지닌 장점의 수용은 보편적 춤언어 구사에 있어서 필요하다고 인식했다.

지역의 색채를 보존하는 것도 중요하지만, 자기 것만 생각해서는 안 된다는 거죠. 전지구화되는 그 속에서 자기 것을 바탕으로 독특한 문화를 새롭게 만들어 가야 하는거죠. (이수진, A-161210-1)

춤에 있어서 보편성과 독창성은 세계성과 지역성으로 봐요. 현대무용 계열 전공자들은 한국의 리듬적이고 선율적인 것을 가지고 한다 했을 때, 이렇게 던지고 뿜어내고 받아주고 흔들고 이렇게 하는데, 움직임을 창출해 내는 방법이 뛰어나다는 거죠. 교육방법, 즉흥성, 창의성, 솔로화 시켜서 하는 부분들. 그래서 똑같은 소재를 가지고 해도 그들은 빨라서 한국적 리듬, 무브먼트를 한국적으로 만들고 공간의 활용성이 뛰어나요. (황정아, A-161214-2)

한국춤을 중심으로 현대성이 가미된 작품보다, 서구춤을 기반으로 하여 한국적 색채가 가미된 작품이 해외 시장에서 주목받고 있다는 점은 한국 춤예술 개발에 있어서 시사하는 바가 크다. 특히 현대무용 계열의 창작자가 한국적인 요소를 접목하여 만든 작품들이 해외에서 보다 두각을 나타내고 있는데, 이는 발레를 포함한 모던댄스, 포스트모던댄스 기법이 해외 관객들에게 익숙한 보편적 어법이고 (Foster, 1986), 또한 점차 세계 춤의 컨템포러리 댄스로의 경향이 강화되고 있기 때문에 현대적인 춤 언어가 관객과 소통하기에 유리하다는 점에 기인한다. 이에

한국 춤 예술의 보다 원활한 해외 진출에 있어 현대적인 춤의 어법 구사는 무엇보다 중요한 전략이 된다. 무용 전문가들은 움직임, 연출, 음악적 부분에서 입혀지는 현대적 감각이 중요하다고 강조했다.

서양 사람들은 서양 무용의 구조나 틀에 익숙해져 있기 때문에... 예전에 최승희가 이시이바쿠에게 서양춤 먼저 배운 다음에 한성준한테 배워가지고 히트를 친 것처럼, 오히려 현대무용을 전공한 예술가들이 한국적인 요소를 가미한 작품이 서구에는 먹혀들고 있다는 거죠. 일례로 어떤 한국창작춤 작품 하나를 외국 프로그램 매머들한테 보여줬을 때, 이거 현대적 창작으로 훌륭한데 한국적 요소가 들어가서 더 매력적이다 라고 말하는 사람보다 이거 그냥 민속적 전통을 버무려 놓은 거 아냐? 현대춤이 아니라 그냥 코리안 댄스인데? 라고 말하는 사람이 훨씬 많아요. 오히려 전통의 원형을 일부 집어넣은 현대무용이 반응이 좋아요. (박남준, P-161220-1)

오히려 현대무용하는 예술가들이 한국적인 것을 가지고 왔을 때 더욱 높은 평가를 받고 있거든요. 그건 그 사람들이 컨템포러리 댄스라고 하는 보편적인 면을 갖추고 있는 상태에서 독창성이라는 그런 요소를 차용해서 쓰는 거기 때문에 성공 가능성이 훨씬 높아요. 한국무용을 전공했던 안무가들이 만들어내는 것 보다. (남진호, C-161221-1)

요즘 현대무용 하는 몇 몇 친구들이 한국춤 혹은 민속춤에 사용되는 음악과 소품들의 이미지를 잘 활용하고 있는데, 이러한 작품들이 인정받고 있어요. 한국창작춤 작업자들의 경우 음악적 패턴, 심플한 의상, 동작에 대한 창의성에 대한 인식을 더욱 높여야 할 필요가 있고, 현대춤 혹은 현대공연 예술의 연출, 음악, 의상, 움직임 등에 있어서의 간결, 절약성, 심플함, 함축성 등을 가져야 할 필요가 있다고 생각해요. (민준석, A-161217-1)

세계 보편성은 작품에 대한 관객의 이해도에 따라 결정되고, 독창성은 예술가의 고유한 철학과 색깔이 얼마나 작품에 녹아있느냐에 따라 결정된다. 일부 전문가가는 독창성이 보편성 보다 우선시 되어야 한다고 보았다. 무대 위에서 창작자가 갖고 있는 것을 확실히 드러내는 작품이라면 관객과 소통하는데 문제가 없다는 것이다.

보편성은 관객이고요, 독창성은 작품이라고 생각하거든요. 독창성은 예술가가 나 자신의 행위에 집중하는 것이고, 보편성은 관객에 대한 배려라고 생각해요. 작품 안에 그 보편성과 독창성이 어떻게 녹아들어 가느냐의 차이인데... 그 농도는... 저는 독창성이 중요하다고 생각해요. (최민지, P-161220-1)

해외의 프로듀서, 바이어, 디렉터들이 선호하는 것은 로컬의 색채를 담고 있는 독창적인 작품으로, 지역적 춤의 색채를 드러내는 것은 한국인 예술가로서 독창성을 확보하기 위한 전략이 된다. 그러나 지역적 문화의 고유성에 대한 지나친 강조와 매물은 관객의 이해를 떨어뜨리고, 춤의 이질성을 부각시키며, 작품과의 조화를 흐트릴 수 있다는 점에서 관객과의 소통을 위한 어법의 보편성에 대해 간과할 수 없는 것이다.

대만에서 태어나 중국 전통춤을 배웠고, 14살에 유럽에서 춤을 배운 후 현재 오스트리아의 주립 무용단 예술 감독으로 있는 Mei Hong Lin은 국제무대에서 성공하기 위해서는 특정 민족에 자신을 가두어서는 안 된다고 조언했다(윤대성, 2015.5.22.). 예술가 개인의 철학과 안무 방식을 지니되, 해외에서 이해될 수 있는 ‘보편적 춤언어’, 즉, 자신의 나라, 자신의 방식이 아닌, ‘그들의 춤언어’로 소통하는 것의 중요성을 강조하였다. 지역적 한계를 벗어나 국제무대에서 자신의 춤 세계를 펼칠 수 있는 기회를 가졌다는 것은 이미 예술가 개인의 독창성이 세계 관객에게 이해되고 소통될 수 있는 보편적 가능성을 인정받았다는 의미다.

2. 한국춤 정체성

한국춤 정체성에 대한 논의가 뜨겁게 이루어지고 있음에도 불구하고 이에 대한 혼란이 여전한 이유는 한국춤 정체성에 대한 개념 정립이 이루어지지 않은 데 있다. 무용 전문가들은 한국춤 정체성에 대한 개념적 혼란이 있음을 지적했고, 이론적인 정립의 필요성을 제기했다. 한국춤 정체성에 대한 이론적 개념 이해는 예술가들이 춤에 대한 확고한 철학과 작가 정신을 구축할 수 있는 힘이 되기 때문이다. 무용 전문가들은 춤 행위를 통한 예술적 정체성과 관련하여 많은 논의가 이루어지고 있음에도 불구하고, 예술가들은 정작 그 단어의 정확한 의미를 파악하지 못한 채 추상적으로, 습관적으로, 혹은 주요하게 대두되는 쟁점이라는 이유로 사용하고 있음을 설명했다.

정체성이라는 단어가 참 애매모호해요. “정체성을 찾읍시다. 우리 코리아의 정체성을 찾읍시다.” 할 때, 나는 그 정체성이라는 말 자체가 너무 애매하다고 생각해요. 말 자체가. (나은경, A-161201-1)

정체성이라는 것은 이현령(耳懸鈴) 비현령(鼻懸鈴)인거 같아요. 그 단어 자체가. “정체성, 정체성” 하지만 서로 그 단어를 모르고 사용해. 질문하는 사람도 의미를 알고 질문 하는 사람은 아무도 없어. 참 애매모호한 단어가 정체성이야. (나은경, A-161201-1)

근본적으로 정체성에 답이 없다니까. 내가 지금까지 살면서 “정체성, 정체성” 맨날 회의에 들어가서 ‘우리 정체성을 찾읍시다.’ 해도. 20명, 다 공부한 사람들 앉아 있어도 특별한 답이 없어. ‘무엇이 정체성이냐?’ 라고 물으면 말을 못해. 우리 것이 정체성이지요. 우리의 것? 무엇이 우리 것이냐는 거지. 무엇이. (나은경, A-161201-1)

일반적으로 논의되는 한국춤 정체성이란 ‘한국춤의 본질과 특성에 관한 것’ (김현정, 2009)이지만, 이러한 단어적인 해석보다 한국춤 정체성이 무엇인지에 관한 보다 실질적인 개념적 구분이 필요하다고 보았다. 춤에 대한 정체성의 확립 유·무를 평가할 때도, 이에 앞서 한국춤 정체성이 무엇을 의미하는 것인지에 대한 명확한 개념 정립이 필요하다고 보았다.

우리춤의 정체성이 무엇이나를 다시 물어봐야 할 거 같아요. 사실 명확하게 ‘우리춤의 정체성이 무엇이다.’ 라고 정의 된 게 있나요? 단어적인 해석 말고, 실질적으로 한국춤이 갖는 정체성이 무엇인가를 먼저 물어봐야 한다는 거죠. (정소연, P-161206-1)

사람들이 다 우리춤의 정체성이 없어졌다 얘기를 하죠. 그렇다면 우리들이 생각하는 한국춤의 정체성은 무엇 이길래? 무엇 이길래 없어졌다고 하는 것인지. 그걸 물어보고 싶은 거죠. (정소연, P-161206-1)

한국춤 정체성은 한국무용에만 국한된 것인가? 다른 춤 계열의 창작춤에는 적용될 수 없는 개념인가? 전통적인 요소만을 의미하는 것인가? 등의 여러 가지의 문은 해결되지 않은 문제로 남아있으며, 이에 한국춤 정체성에 대한 이론적 탐색이 필요하다고 여겨졌다.

창작춤에서 우리만의 정체성을 드러낼 수 있는 한국적 현대무용은 있는 것인가? 그런데 문제는 그런 거를 어떻게 만드느냐. 그건 진짜 모르겠는 거예요. 진짜 연구해보세요. 동작이나 음악 같은 것이 한국적 요소가 들어가야 하나? 그럼 한국적 요소라는 게 그럼 전통을 말하는 건가? 아니면 요즘 유행하는 싸이의 말 동작 같은 거를 한국적 동작이라고 생각할 수 있나? 머 이렇게 생각하기 시작하면 답이 안 나는 거죠. (박남준, P-161220-1)

그동안 많은 이들이 기능적인 차원에 치우친 한국춤만을 진정한 예술로 바라봄으로써 한국춤의 총체적인 모습에 대해 간과한 점도 예술계의 혼란을 가중시켰던 또 다른 원인으로, 한 전문가는 한국춤 정체성에 대한 우리 스스로의 개념 정리가 무엇보다 필요하다는 의견을 제시했다.

한국춤 정체성의 혼란을 겪는 이유 중의 하나는 이런 거예요. 과연 농악을 무용에 넣어야 할 것인가. 연희 중에도 춤이 있는데 그것을 무용에 넣을 것인가. 전주 대사습 보면 마을 사람들이 새참 먹으면서 하는 거 나오잖아요. 그런 것들을 우리는 무용으로 안 봤거든요. 그런데 그런 것들이 우리의 정체성을 유지해 줄 수 있는 춤이라는 거죠. 우리 스스로 정리를 못하는 거예요. 그거 해결해야 돼요. (이태환, P-161123-1)

〈표 18〉 한국춤 정체성의 개념

양식적 측면		예술적 측면		가치적 측면	
정신적 차원	한민족의 사상과 정신	철학적 차원	예술가의 춤 철학	이념적 차원	춤을 통해 추구하는 가치
	한, 흥, 신명의 정서				
미학적 차원	정중동				
	곡선미				
기능적 차원	조화성, 즉흥성, 상징성, 표현성 등	실재적 차원	행위로 드러나는 춤의 예술적 특성	실천적 차원	춤의 가치를 실현하기 위한 행위
	움직임, 호흡				
	장단, 음악				
	의상, 소품, 소도구				

무용 전문가들이 인식하는 한국춤 정체성은 세 가지로, 양식적 한국춤 정체성, 예술적 한국춤 정체성, 가치적 한국춤 정체성으로 구분된다(표 18). 첫째, 양식적 한국춤 정체성은 기능·정신·미학적 차원에서 한국춤 양식이 지니는 특성이고, 둘째, 예술적 한국춤 정체성은 예술가의 춤 철학이 춤 행위를 통해서 드러나는 예술적 특성이며, 셋째, 가치적 한국춤 정체성은 춤을 통해 추구하는 가치를 실현하는 예술 행위를 의미한다. 인간이 추구하는 가치와 철학은 개인 혹은 집단의 예술적 춤 행위를 통해 드러나며, 그 행위는 기능, 미학, 정신적 차원에서 고유한 특성을 지닌다는 점에서 이 세 가지 측면의 춤 정체성은 전체적인 한국춤 정체성을 형성한다. 다음에서는 세 가지로 구분되는 한국춤 정체성에 대해서 구체적으로 살펴보고자 한다.

가. 양식적 한국춤 정체성

무용 전문가들은 한국춤 정체성을 양식적 측면에서 인식하고 있었고, 이는 양식적 한국춤 정체성으로 개념화된다. 양식적 한국춤 정체성은 기존에 이루어졌던

‘한국춤이란 무엇인가, 한국무용의 본질, 한국춤의 본질, 원형, 독특성, 미(학)적 특성, 미의식, 미적 구조, 사상적 원류, 정신, 성격, 미적 유형은 무엇인가 등을 논하는 포괄적 개념’ (김현정, 2009, p. 76)과 그 맥을 같이 한다고 볼 수 있다. 양식적 한국춤 정체성은 정신적, 미학적, 기능적 차원으로 구분되는데, ‘정신적 차원’은 한민족의 사상과 정신, 한·홍·신명의 정서, ‘미학적 차원’은 정중동, 곡선미, 조화성·즉흥성·상징성·표현성, ‘기능적 차원’은 움직임·호흡, 장단·음악, 의상·소품·소도구 등을 포함한다. 각 차원의 한국춤 정체성은 따로 존재하는 것이 아니라, 유기적으로 연결되어 한국춤이라는 하나의 양식으로 그 정체성을 형성한다.

1) 정신적 차원

가) 한민족의 사상과 정신

한국 전통춤은 단순히 기량만으로 표현될 수 있는 것이 아니며, 춤이 전승되어 온 내력과 그에 얹힌 혼, 그리고 정신들이 총합되어 예술가에 의해 소화될 때 비로소 진정한 멋과 표현을 드러낼 수 있다(성기숙, 1998). 인간 본연의 성찰과 깊이를 강조하는 한국춤은 보다 내향적이고 정신적인 요소를 강조하며, 기교나 재주보다는 사람과 인격을 강조하는 한국문화에서 춤은 추는 이의 삶과 혼을 느끼며 마음의 수양으로 이어진다는 특성을 지니기 때문에(성재형, 2012), 마음의 움직임이 춤을 만들고, 마음의 법도는 자연스럽게 ‘숙임’과 ‘모심’의 몸놀림으로 나타나게 되는데, 이는 자신을 낮추고 상대방을 높이는 예의 정신이 바탕이 된다(이애주, 2004; 정병호, 2011). 전문가들은 이러한 정신적인 면들을 한국춤 정체성의 구성요소로 인식했다.

정신이라든지. 확실히 틀려요. 춤추는 정신도 있지만, 무대에 임하는 정신도 한국 사람들은 틀려요. 외국인에 비해 한국 사람들이 월등히 높아요. 그것은 기본적으로 전통춤을 추는 사람들이 그런 예절과 정신이 기본적으로 있어요. 정신이나 예절이 전통을 밑바탕으로 했기 때문에 외국 나가면 춤도 좋아하지만 그런 행실들을 되게 좋아해요. (이태환, P-161123-1)

우리는 밖의 에너지를 몸하고 연결시켜서 생각하고. 철학적인 움직임, 내면적인 움직임이 연결이 된다고 봐요. 정신과 우주의 관계성을 중요하게 보는 도가적 입장. 홀리스틱한 것들에 관심이 많잖아요. 정신과 몸의 연결고리라든지. (이수진, A-161210-1)

나) 한, 흥, 신명의 정서

한국춤은 서민들의 춤, 선비들의 춤, 그리고 춤추는 목적(의식춤, 민속춤, 교방춤, 궁중춤)에 따라서도 춤의 모양이 다른데, 일반적으로 서민들의 춤에 한이 많다. 한이라는 감정은 몸짓을 통해 환희로 승화되고, 이 과정에서 내면성과 감정이 강하게 드러난다(정병호, 2011). 일부 무용 전문가들은 이러한 한에 대해서 설명하며, 이러한 정서는 한국인이면 모두 가지고 있는 것이라고 인식했다.

우리나라 춤에는 분명히 한이 있어요. (나은경, A-161201-1)

한. 이거는 한국춤만이 아니라 기본적으로 한국인은 다 가지고 있는 것 같아요 몸속에. 외국인이 니 가슴에 뭐가 있다고 그러는데, 저는 그게 한이라고 생각하거든요. 물론 그게 한으로만 규정될 수는 없겠지만. 여러 정서들이 몸에 그냥 배어있는 거 같아요. (이지현, A-161210-2)

한국춤은 곳에서 파생된 놀이춤이나 탈춤의 경우 대표적으로 신명을 특징으로 하고 있으며(김경은, 2015b), 엇박 장단의 몸짓으로 흥과 멋을 돋우어 신명을 끌어내고, 장단의 몰아침과 함께 몸짓이 빨라짐으로써 신명을 고조시킨다. 또한 경기도당곳에서의 굿춤은 ‘신맛이 춤’과 신을 내어 신을 푸는 ‘신풀이 춤’을 추며 신명을 올리고, 대체적으로 신명의 절정에 올라 몰입의 경지, 무아지경에 이르며 끝맺음을 하게 된다(이애주, 2004). 한국춤 전반에서 보여 지는 이러한 신명은 인간의 기운으로는 표현을 다할 수 없다하여 신(神)의 기운이라 명한 것인데, 보이지 않는 기의 교류와 충돌 등은 한국춤에 있어서 핵심적이고 미학적인 표현의 원리가 된다(정병호, 2011, p. 78). 무용 전문가들은 이러한 특징들을 한국춤 정체성이라 인식했다.

우리춤에는 신명과 자연스러움과 즉흥성과 이런 것이 같이 내포되어 있어요. (황정아, A-161214-2)

우리 춤에는 흥이 있어요. (나은경, A-161201-1)

우리나라에는 흥과 한이라고 하는 특별한 것이 있어요. 오랫동안 쌓아온 민족적인 기질이에요. 춤추고 노래하는 거 좋아하는 거. 그래서 흥과 한을 작품 속에 담아 내면 그 자체가 또 춤의 정체성이 될 수가 있어요. (남진호, C-161221-1)

한, 흥의 정서... (서혜원, C-161219-1)

2) 미학적 차원

가) 정중동

무용 전문가들은 정중동을 한국춤 정체성의 가장 대표적인 특징으로 인식했다. 정지한 몸짓 가운데서도 움직임의 느끼고, 움직이는 몸짓 가운데서도 정지의 순간을 느낄 수 있다는 의미인 정중동(靜中動)⁸³⁾은 한국춤의 대표적인 미학으로 꼽힌다. 호흡의 맺고, 어르고, 푸는 것에 의해 정중동은 표현되는데, 춤꾼이 동 속에서 정을 살리고, 정 속에서 동을 살리는가에 따라 한국춤의 진정한 묘미가 살아난다(정병호, 1985, 2011). 한국춤이란 정신내부에 진정한 생명력을 지니고 있기 때문에, 정중동은 단지 동작에 관한 미적 특성이 아니며, 겉으로 표현되는 물리적인 움직임의 핵심은 바로 춤꾼의 내면적인 속멋에 있다(정병호, 2011).

한국춤 정체성은 제일 쉬운 말로 정중동이라 얘기하죠. (김재욱, P-161214-1)

우리나라 춤의 정체성이라고 했을 때는 첫 번째는 정중동. 외국에 있는 안무가들은 의도적으로 춤의 템포를 조절하죠. 그런데 우리는 전통춤의 움직임 자체에 정

83) 정중동에서 '정'은 고요하고 신비하여 긴장된 심성을 내부에 가지고 있고, '동'은 활달하고 풀어헤쳐진, 느슨한 혹은 생동감 넘치는 감정을 갖고 있다. 그러나 '정'은 제 홀로 정이지 못하고 '동'은 제 홀로 동이지 못한다. 정을 동에 대비하여 비로소 정이게 하고, 동은 정에 대비하여 비로소 동이게 하는 것이 '중'이 가지는 조화의 기능이다. 중은 정도 아니고, 동도 아니지만, 정과 동을 생성시켜주는 역할을 한다(정병호, 2011, p. 80).

중동이 배여 있어요. (남진호, C-161221-1)

정중동. 우리나라 춤은 특히 정중동. 정 속에 동이 있고 동 속에 정이 있다. 그건
분명한 거예요. (나은경, A-161201-1)

나) 곡선미

한국춤을 흔히 손으로 추는 선(線)의 예술이라고 한다. 서양춤은 몸의 선이 잘 드러나는 의상을 입고 추는 반면, 한국춤은 한복에 몸이 가려진 채 손만 드러내 놓고 추기 때문이다. 손이 중심이 되어 만들어 내는 춤의 선은 내내 곡선을 유지하는 특성을 지니고, 호흡의 조절을 통해 다양하게 구현되는 곡선들이 한국춤의 멋을 만든다(정병호, 2004). 또한 치마를 잡을 때도 팔을 들어 올릴 때도 가슴과 어깨선, 그리고 팔로 이어지는 공간에 호흡을 담아 둥근 곡선의 형태를 유지한다(김경은, 2015a). 이러한 곡선적인 특성은 움직임에 있어서 넉넉함을 자아낸다. 에너지 운용에 있어서도 한국춤은 외국춤과 다른 차별성을 지니는데, 외국춤이 보다 직선적이라면 한국춤은 곡선적이라는 전문가들의 의견이 제기되었다.

에너지를 쓰는 게 달라요. 외국춤은 직선적이고, 저희 춤은 곡선적이죠. (최민지, P-161220-1)

팔의 선, 상체의 선을 사용함에 있어서 유유 적절함이 있어요. (민준석, A-161217-1)

원을 만드는 부드러움이라든지. (이수진, A-161210-1)

다) 조화성, 즉흥성, 상징성, 표현성 등

예로부터 한국춤은 가무악(歌舞樂) 일체로 노래, 춤, 장단이 모두 조화된 종합 예술로서 존재했고, 이러한 기능적인 측면뿐 아니라 정신적인 측면에서도 한민족의 전통 사상적 특성인 ‘소통’, ‘조화’, ‘상생’과 밀접하게 맞닿아 있다. 신과 인간을 연결해주고 산자와 죽은 자의 슬픔을 달래주며 평화와 안녕을 찾아주는 굿춤, 양반과 민중 사이의 갈등을 춤으로 풀어냄으로서 계층 간의 조화를 이루고

사회적 결속을 이루게 하는 탈춤, 인간의 몸짓을 통해 하늘과 땅을 연결시켜주고 만물의 조화를 드러내는 천지인 사상이 잘 응축되어 있는 승무 등을 통해서도 한국춤이 지닌 정신적 차원의 조화 원리는 드러난다(김경은, 2015b). 조화의 원리는 춤꾼의 자율성과 창의성에서 비롯된 현장에서의 즉흥성과 맞물리게 되는데, 춤에 있어 즉흥성은 현장에서의 요구가 자연스럽게 실현되는 것으로 한국춤의 몸짓과 장단 안에 이러한 즉흥성이 담겨있다(이애주, 2004). 이러한 점에서 한국춤은 다른 예술 장르와 만났을 때 조화가 잘 이루어지며, 그 어우러짐 속에서 새로운 창조를 만들어 낼 수 있는 가능성을 지닌다고 여겨졌다.

한국춤은 기본적으로 즉흥성이 강하기 때문에 어떤 상황에 갖다 놔도 어우러짐이 굉장히 좋은 거 같아요. 그런 것들이 다른 나라, 지역의 작업들과 만나질 수 있고 공존할 수 있고 새로운 것들을 만들어 낼 수 있는 장점이자 특징인 것 같아요. 우리나라 춤이 재즈와도 굉장히 잘 어울려요. 록 하고도 잘 어울리고요. (정소연, P-161206-1)

한국춤의 춤사위가 만들어지는 과정은 함축적이며, 이렇게 빚어진 춤사위는 많은 것들을 상징적으로 드러낸다. 실제 그렇게 하지 않아도 춤사위를 통해 다양한 의미들이 상징화된다. 한국인의 사상이 몸짓으로 빚어지고, 삶의 여러 행위들이 상징적으로 드러나는 것이 우리 춤이다(이애주, 2004).

한국춤의 특성은 즉흥성, 자유로움, 그리고 자연을 상징하는 상징성 등이 있어요. (황정아, A-161214-2)

한국춤의 자유로움과 즉흥성은 표현적 특성을 배가시키는데, 무용수는 현장의 상황과 분위기에 맞게 표현의 감정과 정도를 조절할 수 있고, 이러한 표현성에 의해 관객에게 감정을 전달하고 함께 소통할 수 있게 된다.

한국춤이 굉장히 표현적이거든. 자유롭고 즉흥성이 있고 그러다보니 그 표현이 자유로워지고 세계 사람들이 누구나 공유할 수 있는 그런 몸의 언어를 우리 한국춤이 가지고 있어요. (황정아, A-161214-2)

3) 기능적 차원

가) 움직임 · 호흡

한국춤의 기본적 움직임은 오금을 쓰는 ‘굽힘과 펴’, ‘돋음과 죽임’, 그리고 죄었다 푸는 ‘감고 풀기’로, 이러한 구조가 반복되면서 작은 개체 춤사위를 이루고 또 한마루, 장이나 과정을 이루고 이들이 모여 큰 춤의 한판을 이루게 된다(이애주, 2004, pp. 20-21). 또한 한국춤의 몸짓을 이루게 하는 근원적 작용은 호흡으로, 들숨과 날숨을 통해 하단전을 중심으로 몸짓이 생성되며, 이러한 호흡을 통해 여러 동작들을 연결하고 다른 동작들로 변해가는 과정이 쌓이면서 춤이 만들어지게 된다(이애주, 2004, p. 13). 춤의 호흡 운용으로 맺고, 풀고, 어르는 동작이 만들어지고, 에너지를 힘 있게 응축시켜 몸 안에 담았다가 다시 부드럽게 발산함으로써 유연함과 절제된 힘을 동시에 느낄 수 있다는 특징 또한 지닌다(김경은, 2015a, p. 74). 몸짓에 흥을 돋우고 굽신을 통해 입체적인 호흡과 춤사위를 만드는 어깨춤 또한 한국춤의 특징이다. 어깨춤은 한국춤에서 가장 보편화된 동작으로, 대부분 아시아 전 지역에서 추어지지만 우리나라의 어깨춤은 시베리아 지역의 무당춤이 고구려를 거쳐 남쪽인 백제와 신라로 유입되어 일반화된 것으로 추정되고 있다(정병호, 2011, p. 75). 무용 전문가들이 가장 많이 언급한 한국춤의 특징은 곡선적 움직임과 호흡으로, 이것이 다른 춤들과 같은 한국춤만의 고유한 차별성이라고 인식했다.

우리 춤은 많죠. 호흡이라든지, 굽신이라든지, 이런 것들이 하나의 춤의 정체성을 표현하는 요소가 아닐까요? (이수진, A-161210-1)

한국춤의 정체성이라는 것은 호흡을 어떻게 몸에 지니고 어떻게 이것을 줄이고 늘리느냐에 대하여 연구를 더 하면 정체성이 되지 않을까 싶어요. 무릎 굽신도 결국은 호흡과 관계된 거거든요. (이수진, A-161210-1)

몸을 움직이는데 있어서 우리는 호흡을 연결하고, 현대무용이나 발레같이 테크닉 위주가 아니라 몸의 감성, 몸의 에너지를 만들어내는 방법론. 이런 것이 우리 전통에서 나오는 거거든요. (황정아, A-161214-2)

춤의 모습. 굽신이라든지, 호흡이라든지. 하체춤, 어깨춤 등이 있죠. (이태환, P-161123-1)

곡선적 호흡, 땅으로 내려진 호흡. (서혜원, C-161219-1)

한국의 호흡은 서양의 춤 호흡법과는 차별성을 지니며, 호흡의 차이는 움직임의 차이를 낳는다. 무용 전문가들은 하단전을 중심으로 이루어지는 한국춤의 호흡이 깊다는 것을 특징으로 꼽았다. 깊은 호흡으로 인해 에너지가 확장됨으로서 움직임에 있어 기운과 무게감이 더해진다고 설명되었다. 또한 몸의 에너지를 적당히 빼면서도 힘을 유지하고 있는 흐름은 외국의 호흡과 다른 한국춤만의 고유한 특징이라 여겨졌다.

서양춤에서는 ‘들이 마신다’라고 하는 걸 우리는 복식을 해서 집어넣는 거지만, 그들은 컨트랙션이거든요. 그거랑 복식호흡에서 나오는 움직임은 달라요. 많은 차이점이 있죠. (김정희, A-161128-1)

호흡이 굉장히 깊다는 거. 서구에서 쓰는 호흡이랑은 달라요. 서구에서 쓰는 호흡은 여기서 요만큼만 왔다 갔다 해요. 우리가 일상적으로 쓰는 호흡이에요. 그런데 우리 춤의 호흡은 굉장히 깊고 높은 호흡을 쓰거든요. 호흡의 계파가 굉장히 달라요. 에너지의 상승 폭이 달라요. 무게감, 기운이라고 하는 건데. (이수진, A-161210-1)

배, 단전에다가 힘을 딱 주고 누르는 거 있잖아요. 에너지를 주면서 누르는 게 아니거든요. 몸에는 에너지를 빼면서 그런데 적당한 힘을 가지면서 에너지를 딱 누른단 말이에요. 이런 몸의 흐름. 이런 것은 서구인들이 이해하기 힘들어요. 왜냐면 해 본 적이 없거든요. 이런 것들은 글로 써서 이해할 수도 없고 말로 해서도 이해가 안 됩니다. 몸으로 오랜 연습을 통해서 체험해야만 아는 것이기에 상당히 어렵죠. (이수진, A-161210-1)

우리나라 움직임의 특징인데, 기(氣)가 있잖아요. 동양에서 말하는 호흡에 의한 신체 움직임이 가능한데. 호흡에 의해서 움직일 수 있는 이런 것들은 우리가 가지고 있는 춤의 특질을 만들어 내는데 굉장히 좋은 춤의 정체성이 될 수가 있죠. (남진호, C-161221-1)

한 예술 감독이 자기 무용수들을 춤을 출 때 가볍게 춘대요. 그런데 너의 작품을 보면 애들이 이렇게 무겁게... 그러면서 호흡을 흥내를 내요. 질감이 다르다는 거 같아요. ‘무겁다’라는 거죠. (채윤주, A-161221-1)

또한 한국춤의 사위, 길, 구조, 판 등 한국춤 전반은 자연의 이치가 담겨진 태극의 구조로 이루어지는데, 춤 동작의 경우 오금을 곱혀 깊게 굴신하면 상반신이 자연스럽게 곱혀지면서 몸의 흐름이 태극선으로 나타나며, 사슴과 하강이 자연스레 일어난다. 이처럼 손사위, 팔사위, 다리사위, 발사위 등의 모든 몸짓은 언제나 자연스러운 곡선의 형태를 이룬다(이애주, 1995, 1999b).

해외 컴퍼니나 창작자들이 한국의 예술가들을 선택하는 큰 이유 중 하나가 자신들이 갖고 있지 않은 무엇을 갖고 있기 때문이에요. 움직임에서 너무 자연스럽게 자기들과 다른 곡선적 호흡이나 움직임이 나온다는 거를 캐치를 하는 거죠. (정소연, P-161206-1)

발의 움직임과 손끝 동작 또한 한국춤의 특징으로 꼽혔다. 무릎을 약간 굽혀서 걷는 한국춤의 발걸음은 비정비팔(非正非八)⁸⁴⁾이라 설명되는데, 이는 풍류적이고 낙천적인 한민족의 기질과 균형을 잡기 위한 의도에 기인한다(정병호, 2011, p. 76). 사뿐하고 조심스럽게 땅에 발을 한국춤의 걸음은 땅을 생각하는 한민족의 마음가짐과 태도와도 관련되는데, 예로부터 마을의 곳으로 연행된 지신밟기에서 이 의미가 드러난다. 마을 공동체의 성소인 당산굿터를 정성스럽게 밟아나가는 길곳을 통해 지신을 모시며 예의를 갖추고 만물을 소중하게 여기는 자연관에서부터 비롯된 움직임이라 할 수 있다(김경은, 2015a, p. 79). 한국춤의 손동작의 형태는 엄지를 자연스레 펴고 인지는 쪽 펴며, 나머지 중지, 약지, 새끼손가락을 살짝 구부리는 불상(佛象)에서 볼 수 있는 수인(手印) 또는 인상(印象)을 본받은 것과 같다(정병호, 2011, p. 74).

발의 움직임, 손끝 동작이 다른 춤과는 달라요. (이나영, P-161209-1)

호흡 조절을 통해 다양한 움직임을 만들어내는 한국춤에 있어 표미는 정지로

84) 활을 쏘 때, 발을 벌리는 자세에서 나온 말로, 발의 형태가 정(丁) 꼴도, 팔(八)자 꼴도 아닌 각도로 벌리어 선다는 의미이다(국립국어원 표준국어대사전, 2015).

표현될 수 있는 ‘순간적 몸짓과 호흡의 머뭇’이다. 이러한 정지는 곡선의 흐름과 어울려 한국춤을 더욱 아름답고 의미 있게 만들어 주는 역할을 한다(정병호, 2004). 호흡의 운용(運用)을 통한 정지처럼 보이는 머뭇는 순간은 마음의 몰입과 관련이 있는데(정병호, 2004, 2011), 마음과 기(氣)를 모아서 일순간 응축시키는 과정은 몰입과 집중 없이는 이루어질 수 없는 것으로, 이러한 특성이 한국춤의 진중함과 무게감을 더하는 요소라고 할 수 있다.

우리 춤은 단전이나 회음부, 그리고 발바닥이 공간과 음(陰)에 집중하고 있는 힘이 매우 뛰어나요. 예를 들면 양궁의 수축과 이완의 힘이 동시에 보여 지는 힘. 그것이 또한 잘 보이지 않는 힘이 특징이죠. (민준석, A-161217-1)

나) 장단 · 음악

한국 음악에 삼박자 형식이 많은 이유에 대한 몇 가지 설⁸⁵⁾ 중에 가장 설득력이 있는 것은 천지인의 우주관과 관계가 있다는 것으로, 삼박자는 단순하지 않아서 기계적으로 손쉽게 맞출 수가 없으며, 장단과 장단 사이에 즉흥적으로 맞추어 주어야 하는 특징을 지닌다. 이렇게 장단 사이에서 동작을 조절하는 춤을 엇박춤이라 하는데, 이러한 반주음악의 삼박자의 특성으로 한국춤의 즉흥성이 강조되었다(정병호, 2011). 이처럼 엇박의 장단은 한국춤의 특징이자 춤의 멋을 더욱 배가시키는 중요한 요인이 된다.

한국무용 전공자가 외국에 가서 오디션을 보는데 껌뻑 죽더라는 거예요. 다들 2박자 4박자로 춤을 추는데, 저 무용수는 3/4박자 음악처럼 춤을 춘다는 거예요. (이태환, P-161123-1)

한국춤이 지니는 여백의 미는 장단과 밀접하게 연관되는데, 박과 박 사이를 호흡으로 채우고, 장단이 들리지 않는 순간까지도 호흡을 이어나가는 것 또한 몰입과 관련된다(정병호, 2004, 2011). 춤을 추는 사람들을 통상적으로 이를 호흡이나

85) 천지인 설 이외에 신권자(神權者)가 신에게 축원할 때 다른 사람들이 알 수 없게 하기 위해서 만든 밀교적(密敎的) 의미를 가진 주술적 음악이라는 설과, 한국 사람들의 습관과 일하는 행위, 그렇지 않으면 한국인의 예술적 고급 감각에서 삼박자 음악이 나온 것으로 보는 경향도 있다(정병호, 2011, p. 75).

장단을 ‘먹는다’ 라고 표현하는데, 하단전을 중심으로 하여 온 몸에 담았던 호흡을 다른 곳으로 흘려보내지 않고 그대로 간직하게 되면 순간적인 멈춤과 전환이 드러남으로써 멋을 풍기게 되는 것이다.

우리 춤에서는 장단을 먹는 게 있다고. 한 순간을 쉬는. 먹는다는 것은 뭐냐. 국악 장단에서 ‘농현(弄絃)’이라고 있지요. 장단이 하나 딱 끝나서 먹는. 미술에서는 여백이라 얘기하지. (황정아, A-161214-2)

굿거리장단 안의 여백. 장단과 장단 사이의 여백이 멈춤이 아니고, 순환으로 이어지는. 그 여백 속에서 한국춤의 멋이 나오는 거 같아요. 한국 가락의 가장 큰 매력은 비움이라고 생각해요. 그런데 그 비움이 멈춤이 아니라 호흡이 순환되는 거기 때문에 장단에서 느껴지는 아우라, 온기, 공력이 있는 거죠. 현대무용 같은 경우 포즈하고 있으면 멈춘 사진이나 이미지 같거든요, 그런데 한국춤은 그 장단 사이에서 호흡이 순환되기 때문에 달라요. (이지현, A-161210-2)

우리 춤에는 전통음악이 또 따로 있고. 그게 정체성의 요소가 될 수 있겠죠. (이수진, A-161210-1)

다) 의상 · 소도구 · 소품

한국춤 연행 시 입는 의상과 이 때 사용되는 소도구와 소품은 상징적인 의미를 지니는데, 춤을 추는 목적, 장소, 연행자의 동작 등에 따라서 사용되어지고, 춤이 추어진 상황 및 시대적 배경에 대한 정보를 드러낸다. 역사적인 변천 과정에 따라 한국춤 의상도 시대적으로 변화된 모습을 보이는데, 기본적으로 한민족의 전통 복식인 한복을 입고 춤을 춘다. 한복은 한민족의 정체성을 나타내는 고유한 복식문화로(Carrausse, 2012, p. 179, 191), 자연미, 순수미, 상징미, 곡선의 미, 색의 조화미 등 한민족의 전통적인 미의식이 그대로 녹아 있다(최세완 · 김민자, 1993). 한국춤의 연행을 위해 입는 한복의 경우 작품에 따라 색상, 질감, 모양 등에 있어 다양한 특징들을 지니는데, 승무, 살풀이, 태평무를 비롯한 대부분의 전통춤의 복식은 춤이 지닌 동작적 특징들을 더욱 부각시킨다.

우리춤의 정체성은 의상이 있을 수 있죠. (이수진, A-161210-1)

태평무의 경우, 그대로 복식에서 느껴지는 한국의 전통적인 아름다움... 그런 머리의 장식들 이런 것들까지. (이태환, P-161123-1)

한 전문가는 버선을 한국춤 정체성을 드러내는 복식적인 요소로 꼽았는데, 발레의 토슈즈와 현대무용의 맨발과 비교했을 때 우리춤의 고유성을 드러내는 특징이라고 인식했다. 버선은 의복 착용에 있어서도 맨발을 드러내지 않는 예(禮)를 중시하는 한민족의 사상을 담고 있고, 버선을 꿰맨 솔기인 수늬의 곡선, 발뒤꿈치의 곡선 등 한복과 마찬가지로 곡선의미를 특징적으로 지니고 있으며, 여성성을 드러내는 도구로서 전통복식 착장의 마무리 단계가 된다(김혜수, 2013). 가름한 발의 맵시를 더해주는 버선은 한복과 잘 조화되어 아름답고 우아한 멋을 배가 시키는데(문명옥·김야지, 1985), 특히 춤을 때 긴 한복 치마 밑으로 나오는 버선코는 무용수의 발디딤을 더욱 돋보이게 해준다.

우리춤에 있어서 서양의 것과 확연히 다른 부분은 버선. 발레가 토슈즈를 신고, 현대무용은 벗어던졌고. (이지현, A-161210-2)

의상과 함께 춤의 연행에 있어 중요한 것은 무구(舞具)로, 한삼, 장삼, 부채, 방울, 쟁가리, 소고, 북, 장고 등은 마을에서 연행된 축제나 굿에서 사용된 대표적인 무구로, 이를 통해 우리 민족의 문화예술적인 특징을 엿 볼 수 있다. 궁중무용에서 사용되는 금척(金尺), 아박(牙拍), 향발(響鉢) 등 정재에 사용되는 무구의 경우, 궁중연례의 의식과 절차를 보조하면서 시각적인 효과뿐 아니라 작품의 미학적 효과를 더하는 역할을 하며, 죽간자(竹竿子), 인인장(引人仗), 용선(龍扇) 등의 의물(儀物)의 경우 궁중 연회 때 연행되는 춤을 돋보이게 하는 보조 장치이자, 춤의 내용을 상징하는 기능을 한다(권미선, 2008). 무속의례에서 사용되는 무구(巫具)의 경우, 무당의 굿 연행에 있어 각 과정을 진행하고 이해시키는 데 중요한 기능을 하며, 춤과 노래를 비롯한 의례적 행위와 결합되어 상징적 의미를 만들어냄으로써 신(神), 무당, 굿에 참여한 이들을 연결시켜주는 매개체 역할을 하기도 한다(윤소원, 2015). 탈의 경우는 탈춤, 농악 민속놀이, 무당굿놀이, 처용무 등 매우 다양하게 사용되는 소품으로, 춤과 놀이의 기능과 목적에 따라서 다양하게 분류되며(황병권, 2007), 극중 인물의 성격을 드러내는 상징성을 지니며 춤을 이끌어 가는

데 있어 가장 핵심적인 요소라고 할 수 있다. 이외에도 한국춤에 사용되는 소품들은 마을에서 세워져 있던 장승, 마을의 수호신으로 여긴 솟대, 농악에서 사용된 농기(農旗) 등이 있다. 모든 전통춤에서 사용되는 한복, 소품, 소도구들은 한국춤의 전통적이고 민속적인 색채를 드러낸다. 이러한 한국춤의 의상, 소품, 소도구는 한국춤 정체성 개념의 구성요소가 된다.

춤을 둘러싼 눈에 보이는 온갖 소품이며 의상까지도 다른 춤들과 다르잖아요. (이 나영, P-161209-1)

나. 예술적 한국춤 정체성

춤은 내적 감정의 외적 표출로서, 인간의 감정이나 메시지를 동작, 음악, 소도구 혹은 무대장치(scenery) 등을 통해 드러내는 예술이다. 그렇기 때문에 춤은 기계적이고 맹목적인 동작의 흐름이 아닌 의미 있는 ‘신체적 움직임의 메타포(은유)’로, ‘상징성’을 내포하고 있으며, 예술가의 인식과 관점을 실재적인 운동성을 지닌 현상체로 공간 속에 나타내는 예술이다(김태원, 1999). 결국, 춤예술이 지니는 상징성은 예술가의 춤에 대한 철학이 전제되기 때문에 가능한 것이고, 그 철학이 뚜렷하게 드러날 때 그 작품과 춤은 예술가의 고유한 색채로 각인된다. 무용 전문가들은 한국춤 정체성을 예술적 측면에서 인식하고 있었고, 이는 예술적 한국춤 정체성으로 개념화된다. 예술적 한국춤 정체성은 철학적 차원과 실재적 차원으로 구분되는데, 철학적 차원의 한국춤 정체성은 예술가의 춤 철학이고, 실재적 차원의 한국춤 정체성은 작품에 드러나는 개인 혹은 집단의 예술적 특성이다. 춤 철학은 작품이라는 구체적인 춤 행위로 드러난다는 점에서 이 두 가지 차원의 한국춤 정체성은 매우 밀접하며, 철학적이고 실재적 춤 정체성에 의해 개인 혹은 집단의 예술적 한국춤 정체성은 구축된다. 예술적 한국춤 정체성은 개인의 생각, 느낌을 비롯해 춤을 출 때 드러나는 분위기에 이르기까지 춤에 관한 예술가의 총체적인 집합체라 할 수 있으며, 개인의 각기 다른 경험에 의해 구축된 예술적 한국춤 정체성은 예술가의 철학이 몸짓과 작품 속에 반영되어 자신만의 예술적 스타일과 색깔로 가시화된다.

정체성이란 것은 개인의 철학이에요. 예술가 본인이 대학교까지 다니면서 공부한 것은 본인의 철학일 수밖에 없고, 본인의 세계관이지요. 작품을 풀어나갈 때 개인의 전공과 무관할 수 없죠. 철학, 음악 등을 다양한 외국 안무가들의 경우 자신의 전공이 작품에 반영됩니다. (이나영, P-161209-1)

예술가에게 정체성이란 자기에요. 개인이 춤에 대해 가지고 있는 생각, 느낌, 분위기 등이 개인의 예술적 정체성이죠. (이수진, A-161210-1)

1) 철학적 차원

오스트리아 린츠무용단의 예술감독 Mei Hong Lin이 인생의 모토로 삼는 춤의 철학은 Pina Bausch로부터 받은 가르침이라고 한다. 그녀의 가르침을 통해 개인의 예술적 춤의 정체성은 춤에 대한 개인의 철학에 의해 결정된다는 것을 알 수 있다.

그녀의 가르침을 한 마디로 요약하면, 네가 춤을 추는 이유를 돌아봐야 한다. 어떻게 하면(How) 좋은 동작, 안무가 나올까(Outside)를 고민하지 말고, 어째서(Why) 이 동작을 해야 하는지 마음속(Inside)를 들여다보라는 것이다. 어떻게(How)가 아닌 왜(Why), 밖(Outside)으로 보이는 것이 아닌 네 안(Inside)의 근본적인 이유를 고민하라고 하셨다(윤대성, 2015.5.22.).

무용 전문가들은 춤에 대한 예술가의 철학을 한국춤 정체성이라고 인식했고, 이는 철학적 차원의 한국춤 정체성으로 개념화된다. 춤이라는 예술 활동을 통해 개인과 세상을 인지하고 지각하는 신념과 관련되는 철학적 한국춤 정체성은 개인의 삶의 경험과 역사 속에서 생성되고 구축된다. 한 전문가는 춤에 대한 자신만의 철학 구축은 예술가에게 필수적인 것으로, 그것이 확고하지 않다면 단지 유행만을 쫓고 동작만을 짜깁기하는 정체성 없는 예술가가 된다고 설명하며, 철학적 한국춤 정체성을 예술가로서 지녀야 할 매우 중요한 자질로 보았다.

안무가의 철학으로 파고들다보면 한국춤 정체성이란 것은 저절로 스며 나오는 거죠. (박상미, C-161212-1)

한국춤 정체성을 위해서는 기본적으로 먼저 자기 철학을 만들어야지. (황정아, A-161214-2)

무용 전문가들은 창작자의 철학이 작품 속에 잘 반영된다면 그것은 춤의 장르를 떠나 예술가 개인의 춤으로 관객에게 전달된다고 얘기했다. 한국춤 정체성에 있어서 중요한 것은 춤의 양식적 특성이 아닌, 작품을 통한 창작자의 예술적 특성이라는 점에 있다. 결국, 무용 전문가들은 춤의 형식보다 개인의 예술성을 펼칠 수 있는 확고한 철학과 작가정신을 더욱 중요한 것으로 여겼다.

아까 제 공연 본 어떤 분도 ○○○표 작품 잘 봤다. 한국무용을 잘 봤다고 하지 않고, ○○○표 무용 잘 봤다고 이렇게 얘기를 하더라고요. 결국 춤의 정체성이란 것은 한 개인의 역사이고, 작품성향인 것 같아요. (민준석, A-161217-1)

저는 처음부터 지금까지 △△△표 춤을 그리는 게 목표였어요. 목표였다기 보다는 하다보니까 이걸 △△△표네 그렇게 불리게 됐어요. (김정희, A-161128-1)

창작 작업에 있어서 가장 중요한 것은 춤에 대한 예술가의 철학으로, 특정한 계열의 춤 양식은 단지 예술가가 자신의 정체성을 드러내기 위해 사용되는 방법일 뿐이다. 그렇기 때문에 무용 전문가들은 한국무용 전공자라고 해서 기능적인 춤의 틀 안에 갇힐 필요가 없다는 입장을 취했다. 한국춤의 양식적 특성을 작품에 얼마나 활용하는가는 예술가의 결정에 의한 것으로, 이 때 중요한 것은 개인의 예술 세계를 자유롭게 펼치는 것이라는 입장이다. 작품에 한국적인 요소가 결합되지 않았다고 해서 한국춤 정체성이 없다고 말할 수 없으며, 어떠한 춤의 어법을 선택하는가는 창작자의 권한이라고 여겨졌다. 전통춤을 추는 예술가라 할지라도, 춤에 대한 개인 철학을 가지는 것은 매우 중요하다고 강조되었다.

‘한국’이라는 이름이 아니라 작가의 개인 철학과 정체성이 중요하다고 생각합니다. (이나영, P-161209-1)

사실 창작자는 개인의 정체성이 더 중요한 거 같아요. 창작자에게 있어서 내 국적을 무던히 나에게 국적과 민족성을 심는 안무가가 있고, 그렇지 않고 나는 국제규격으로 갈거야 하는 안무가가 있잖아요. (최민지, P-161220-1)

전통을 그대로 답습하는 게 전통을 지키는 게 아니에요. 문화재가 과연 그대로 해야 하느냐? 혼도 없이? 그 테크닉을 그대로 따라 하는 게 아니라, 전통을 가져가 되 그것의 사상과 철학을 가지고 자신의 예술세계를 완전히 펼치는 게 중요해요. 자신이 그걸 재창조해 가는 거지. (황정아, A-161214-2)

한국춤 정체성 구축을 위해서는 예술적 자양분을 풍부하게 하는 것이 중요하다. 다양한 경험의 축적은 예술가로서의 작가 정신 및 철학 확립에 영향을 미치며, 자신만의 춤의 메소드와 색깔을 찾아낼 수 있는 가능성을 그만큼 높여준다. 무용 전문가들은 사물에 대한 호기심, 열린 사고, 그리고 새로운 것에 대한 도전 의식이 춤 정체성에 있어서 중요하다고 인식했다.

여러 가지를 다 경험해봐야지. 하나만 해서 될 일이 아니지. 자신이 여는 것이지 누가 열어 주는 게 아니야. 자기 사고에서 오는 거지. (나은경, A-161201-1)
일단 창작자는 기본적으로 호기심이 많아야 되고요, 다양한 분야에 대해 관심을 많이 가져야 되는 것 같아요. 다양한 사람을 만나고 다양한 문화를 접하고 경험을 해보고, 또 그 안에서 자기 것을 찾아내고. 이러한 도전 의식 같은 게 필요한 것 같아요. (정소연, P-161206-1)

진짜 안무를 하고 싶으면 깨지는 거에 대한 두려움, 만드는 것에 대한 두려움을 갖지 말고, 도전을 하는 것이 한 단계 한 단계 성장할 수 있는 계기가 되지 않을까 싶어요. 예술은 계속 도전이고 탐험이기 때문에. (김정희, A-161128-1)

공부도 많이 하고, 많이 보면서 그것들이 체화되고 육화되면서 예술가로 성장하는 거죠. (김재욱, P-161214-1)

무용 전문가들은 철학적 차원의 한국춤 정체성 구축을 위해 한국의 자연적, 전통적, 문화적, 역사적 재료들을 다양하게 섭렵하고 그에 대한 지식을 쌓는 것이 도움이 된다고 설명했다. 선택과 활용의 폭이 넓은 만큼 예술적 창조의 가능성이 높다는 관점에서다. 다양한 공연을 보고 자신과 다른 점에 대해 연구하며 장점을 수용하고, 해외 공연의 경험을 토대로 작품 개발에 아이디어를 얻는 등의 과정이 축적되어 예술가로 성숙할 수 있으며, 철학적 정체성이 구축된다고 보았다.

이거 저것 많이 봐야 돼요. 책도 좀 많이 읽고. 뭐든지 보는 게 가장 중요한 거

같아요. 그런 것들이 축적이 되어야지 자기 것을 서서히 조각해낼 수 있는 시초가 되는 거 같아요. 다른 예술가들의 작품도 많이 보고. 저는 수업 시간에 학생들한테 휴학하고 세상이 얼마나 넓은지 놀러가라는 얘기를 참 많이 해요. (김정희, A-161128-1)

정체성을 규정지을 수 있을만한 다양한 재료가 필요하겠죠. 한국인으로서 가지고 있는 여러 재료가 있잖아요. 자연의 재료라든지, 전통의 재료라든지, 이런 것들을 많이 이입을 해야겠죠. 그것이 결국은 정체성으로 가는 지름길이니깐. 서구춤도 보고 한국적인 춤도 많이 보고 ‘무엇이 다른가’ 느껴도 보면서. ‘이 작품을 외국에 가지고 가보니 사람들 반응이 별로였다. 이런 걸 가져가니 반응이 좋더라.’ 이런 식으로 연구를 하면서 자기 나름대로 스스로의 정체성을 만들어가는 거죠. (이수진, A-161210-1)

다양한 사람들을 만나야 해요. 다양한 교육을 받아야 하고. 공연도 많이 보고. (서혜원, C-161219-1)

특히 역사에 관한 풍부한 지식 함양이 강조되었는데, 우리 것에 대한 가치 인식, 예술적인 독창성, 미학에 관한 탐구는 철학적 춤 정체성 구축에 도움이 된다고 보았다. 형식적이거나 표면적인 것이 아닌, ‘춤에 대한 총체적 본질을 이해’ (오현주, 2008)하기 위해서는 인문적인 접근이 필요하다. 이 때 인문학적 지식은 춤의 총체적 모습에 대한 이해를 도울 수 있고, 궁극적으로는 춤을 인문적이고 철학적으로 사유할 수 있는 능력을 배양시켜준다.

우리 것에 대한 역사적인 의식이나 그 역사가 가지고 있는 예술적인 독특함을 찾아내는 것이 중요해요. 그런데 우리는 역사 공부를 안 하니까 우리춤의 독창성을 만들어내지 못하는 거 같아요. 껍데기만 가지고 그걸 나의 정체성이라고 말할 수 없을 거 같아요. 그거에 대해 물었을 때 역사적인 자신의 확고한 생각을 가지고 있어야 춤을 출 때도 혼란스럽지 않을 것 같아요. (이지현, A-161210-2)

2) 실재적 차원

춤은 안무가의 관념적인 세계를 몸짓으로 가시화하는 예술로, 하나의 작품은

안무가의 관념과 예술적 구상, 그리고 몸이라는 유기적으로 연결된 메커니즘을 통해 만들어진다고(심정민, 2007). 안무가의 논리적 구성 능력, 작가 정신 및 철학, 안무 성향 및 기법, 표현 방식, 예술적 감성과 감각 등이 총체적으로 작용하여 만들어진 하나의 춤 작품은 특정 예술가의 고유한 예술 세계를 표현한다. 무용 전문가들은 작품을 통해 가시적으로 드러나는 춤 작가의 예술적 특성을 한국춤 정체성이라고 인식하였는데, 이는 예술적 한국춤 정체성 중 실재적 차원으로 개념화된다. 이는 보통 ‘춤의 스타일’로 일컬어지는데, 이는 대개 여러 번의 창작 행위를 거치며 찾아낸 많은 요소들을 자신 고유의 표현과 구성의 방법으로 취합해 가는 과정 속에서 구축되며, 자신의 고유한 예술적 특성을 만들어가는 궤적은 예술가의 춤 철학, 즉 ‘춤작가성’에 의해 만들어지고 다져진다(김태원, 1999, pp. 34-37).

한국춤 정체성은 개인의 안무가 자신만의 독특한 예술적 스타일 또는 예술적 작품 세계, 색깔 이런 것으로 나타나는 거예요. (남진호, C-161221-1)

무용 전문가들은 창작 영역에 있어서 한국춤은 이래야 한다는 생각은 벗어나야 하는 고정 관념이며, 그 정체성의 틀에 창작자를 가두는 것은 바람직하지 않다고 여겼다. 춤의 고유한 색깔과 모습을 드러내는 것은 전적으로 예술가의 몫이기 때문에 춤 정체성의 다양성은 인정되어야 하며, 더 이상 전통적 춤의 잣대로 이것이 평가되어서는 안 된다는 입장을 보였다.

빨간색만 해야지만 빨간색은 춤 정체성이 있는 거고, 까만색은 아니다 라는 것은 답이 아니라는 거지. 까만색이면 까만 대로 좋고, 빨강이면 빨간 대로 좋을 수 있는 거예요. 어떤 색깔의 유형을 정해놓은 춤에 대한 정체성이라는 것은 있어서는 안돼요. (나은경, A-161201-1)

춤의 표현 방법은 다양성에 있어서 안무가의 선택의 문제이지 누군가가 자꾸 고정화된 틀을 주시킴으로써 ‘정체성이 없다.’라고 하는 것 또한 창작의 영역을 굉장히 무너뜨리는 것이라고 생각해요. (최민지, P-161220-1)

춤 단체의 예술적 특성은 안무가가 만드는 작품 성향을 통해서 결정된다(강영아, 2012; 엄은진·강혜련, 2012; 장현수, 2011). 작품 성향이라는 것은 예술가의

춤에 대한 철학을 바탕으로 결정되는 것으로, 무용수들의 트레이닝 형식, 움직임 창출 메소드, 안무의 틀을 세우는 방법 및 진행 과정, 사물을 인지하고 해석하는 태도와 관점, 소재와 주제 선택 성향, 작품 전개 특성 등 창작자가 무용단체를 이끌어가는 안무에 관한 총체적인 방법론은 작품에 고스란히 반영된다.

실재적 차원의 예술적 한국춤 정체성은 비단 안무가에게만 국한된 개념은 아니다. 춤을 추는 무용가에게 있어서도 예술적 한국춤 정체성은 나타날 수 있는데, 각 행위자는 신체뿐 아니라 춤을 표현하는 능력 및 미적 감각이 서로 다르기 때문이다. 한국춤은 춤판에서 보고 듣고 하는 가운데 저절로 추게 되는 춤이기 때문에, 한국춤을 춘다는 것의 진정한 의미는 동작 하나하나를 그대로 모방하는 것이 아닌 ‘자기의 멋’이 들어간, 곧 춤추는 원리를 터득하여 자신만의 춤의 특성을 드러내면서 춤추는 것을 의미한다(정병호, 2004). 따라서 한국춤 정체성 표현에 있어서 중요한 것은 동작의 기술적 모방이 아닌, ‘자신만의 방법으로 체화’ 하는 것이다. 이 때 예술가는 춤의 동작, 호흡, 생성 원리 등의 기능적인 차원뿐만 아니라 춤의 정신과 사상적인 요소까지를 체화시킴으로써 자신의 예술세계를 드러내며, 이것이 예술가 고유의 예술적 색채가 된다.

춤 작품에서 예술가의 정체성은 독창성(originality)로 드러나게 되는데, 이는 작품을 만든 안무가의 실재적 차원의 예술적 정체성의 핵심이다. 확고한 철학적 춤 정체성이 있다면 이는 다른 작품들과는 차별화된 특정 예술가 및 집단의 예술적 색채를 드러내게 하며, 개별 작품들은 예술가의 고유한 춤 정체성을 드러내는 상징이 된다. 특히 춤 철학을 작품이라는 실질적인 구현체로 표현해내는 것은 안무가라는 점에서 안무가의 확고한 예술적 정체성은 매우 중요하다고 강조되었다.

소위 말하는 무용 주류국에서는 오리지널리티라고 하는 독창성을 예술에서 제일 중요시 여깁니다. 누구와도 차별화된 한 무용가의 고유한 예술적 정체성이라고 할 수 있는데, 그게 확고해요. (박연아, C-161205-1)

작품 정체성이란 게 결국 창작자 즉 안무가의 정체성이라고 할 수 있죠. 안무가도 시기에 따라 작품들이 바뀌기 때문에 작품마다 정체성도 물론 있죠. 예를 들면 1기, 2기, 3기로 작품 스타일이 바뀌는 경우가 많거든요. 작품마다의 정체성도 있는데, 그것을 끌어안는 것이 안무가의 정체성이겠죠. (박연아, C-161205-1)

자신만의 춤 정체성을 지닌 안무가가 국내에 많지 않다는 한 전문가의 지적은 그만큼 춤 작업을 통해 자기만의 색깔을 찾고 이를 명확히 담아내는 것이 어렵다는 반증이 된다. 결국, 예술적 한국춤 정체성을 구축하기 위한 노력은 몇 배가 되어야 한다는 뜻이다.

정체성 있는 사람 몇 안돼요. 안무가의 색깔이 분명해야 하거든요. 첫눈에 봤을 때 색깔이 분명해서 누구의 작품인지 알아볼 수 있는 작품을 만드는 국내 안무가는 극소수예요. (서혜원, C-161219-1)

실재적 차원의 한국춤 정체성의 바탕은 철학적 차원의 한국춤 정체성으로, 춤을 해석하는 관점과 사고는 오랜 시간에 걸쳐 개인의 고유한 인식 체계를 형성하며 이를 바탕으로 춤 행위가 이루어진다. 예술가의 춤 철학은 당연히 몸짓과 작품에 반영될 수밖에 없다는 점에서, 무용 전문가들은 한국춤 정체성을 의도적으로 드러내려고 하지 않아도 한국춤 정체성은 자연스럽게 드러나고 녹아난다고 보았다. 특히 오랜 기간 한국춤을 추어온 예술가라면 어떠한 표현을 해도 그것은 당연히 ‘한국적인 표현과 작품’이 된다는 것이다.

예를 들면, 서양 그릇을 들고 추더라도 한국춤이 된다는 말처럼, 어떠한 동작을 만들어도 한국적인 호흡 속에서 만들어지는 거지. 그걸 강조해서 되는 게 아니야. 어떠한 A라는 사람이 뛸 때는 한국적 냄새가 안 나도 B라는 사람이 그 동작을 한국적으로 소화하면서 추면 한국 냄새가 나요. 같은 동작이라도. 동작의 문제라기보다는 그 사람의 몸에 배어있는 거, 해석하는 거 그게 틀린 거죠. (나은경, A-161201-1)

저는 뛸수록부터 한국춤이기 때문에 뭘 해도 작품은 한국적이예요. 굳이 한국적인 호흡을 해야 해, 이런 것은 정말 1차원적인 거고. 하고 싶은 것을 했을 때 나오는 작품은 한국적인 작품이 되더라고요. (이지현, A-161207-1)

저는 그냥 뛸수록까지 한국인이예요. 어릴 때부터 장구춤, 부채춤을 배웠고, 그냥 어릴 때부터 한국 장단이 몸에 익었고, 내가 좋아하는 거 사랑하는 거 전통적인 거가 몸에 배어서 나오는 거예요. (채윤주, A-161221-1)

한국춤이 이미 체화되었다면 어떤 춤을 추고 만들더라도 그것은 한국춤의 몸

것으로 드러나게 된다는 것이 재차 강조되었고, 그 몸짓의 다름은 춤의 형식적인 동작과 기술에 의한 것이 아닌, 호흡과 예술가의 관점, 시각, 해석에서 비롯된 예술적 느낌과 표현에 의한 것이라고 설명되었다. 결국, 예술가의 신체, 사고, 관점, 해석, 정서, 표현방법 등에 따라 실제적 차원의 한국춤 정체성은 각기 다르게 드러나는데, 그 이유는 예술가의 움직임과 정신이 합일된 상태로 작품에 발현되기 때문이다.

안무가는 분명히 그렇게 안무 안했는데, 무용수들은 자신의 몸에 베여있던 춤을 취요. 어떤 춤으로 기량을 뽐냈는지 결국은 다 보이는 거죠. (최민지, P-161220-1)

뿌리는 잃을 수가 없어요. 드러나지 않으려고 노력은 할 수 있으나, 절대 드러나지 않을 수가 없어요. (이지현, A-161207-1)

예술가에 따라 몸이 다르고 생각이 달라요. 무대에서 표현이 다르고, 전통을 해석하는 방법도 다 달라요. (황정아, A-161214-2)

수십 년 한국춤을 추어온 사람이면 당연히 한국춤 정체성이 몸에 배어 있을 수밖에 없다고 생각해요. 그것만 하고 산 사람들이기 때문에. 아무리 다른 거로 바뀌도 뿌리 안에 내재되어 있는 것들이 없어지지 않는 거 같아요. 한국무용을 전공한 안무가 ○○○씨의 경우, 일부러 한국적인 작품을 하지 않아요. 움직임 안의 정서라든지 호흡이라든지 이런 게 자연스럽게 녹아서 드러나요. (정소연, P-161206-1)

무용 전문가들은 예술가의 감정과 생각이 몸짓 속에 드러나는 것을 매우 중요하게 인식하였는데, 동작에 마음과 생각이 따르지 않는다면 그 춤은 진정한 자신의 춤이 아닐 뿐 아니라 자신의 예술적 정체성 구축에 도움이 되지 않는다고 여겼다.

그 전에는 선생님이 하라는 대로 추었죠. 그런데 안무를 계속하면서 ‘내가 동물원 춤을 추고 있었구나. 그냥 강아지처럼 리듬에만 맞춰서 추고 있었구나.’라고 느끼게 된 거죠. 이후 인식하게 된 부분이 한국전통춤으로부터 창작으로 승화되려면 감각, 센스, 스킬을 길러야 한다 라는 점이었어요. (민준석, A-161217-1)

이어 무용 전문가들은 한국춤으로 기본기가 구축된 예술가들의 경우, 어떠한

다른 움직임 하더라도 한국춤의 호흡과 이미지가 드러난다고 설명했다. 그렇기 때문에 단지 서구의 동작을 춘다고 해서 한국춤에 대한 정체성이 약화되거나 없어지는 것은 아니며, 새로운 춤의 어법을 시도하는 것은 오히려 한국춤 정체성을 동시대적이고 현대적인 감각으로 드러낼 수 있는 기회로 받아들였다.

몸에 기본적으로 장착된 메소드가 한국무용이라면, 그 메소드로 계속 트레이닝을 받았다면, 어떠한 동작을 해도 어쩔 수 없이 한국무용의 태가 나온다고 생각해요. (최민지, P-161220-1)

당근을 먹으면 당근을 싸잡아요. 그러니까 전통춤을 오래 한 사람이 창작을 했을 때는 그 냄새가 나지 않겠어요? (나은경, A-161201-1)

창작 작업에서 드러나는 예술적 한국춤 정체성은 한국춤의 양식적 요소 중 ‘어떠한’ 부분을 ‘어떻게’ 그리고 ‘얼마만큼’의 수준이나 깊이로 결합시키는가에 따라 달라질 수 있다. 많은 창작 작품에서 전통춤의 소재, 형식, 춤사위, 춤 정신, 춤의 법칙 등을 활용하고 있고(성기숙, 1999), 양식적 춤의 특성들을 예술가의 관점에 따라 소화시켜 구현하는 능력은 예술적 한국춤 정체성의 선명도를 결정짓는 큰 요인이 된다. 한 전문가는 전통적인 춤의 요소를 가지고 컨템포러리 댄스로 재창조하는 경우 중요한 것은 한국춤의 본질과 원리를 재구성하고 결합시키는 예술가의 능력을 강조하였는데, 이것이 될 때 독창적이고 유의미한 작품이 만들어질 수 있으며, 한국춤 정체성 또한 드러날 수 있다고 보았다.

컨템포러리 댄스에서 한국춤 정체성을 얘기할 때는 한국춤의 본질이나 원리에서 무엇을 추출해 낼 수 있느냐가 중요합니다. 예를 들어 순환적인 호흡, 낮은 무게 중심, 소우주적인 존재감, 정한과 신명 등과 같은 본질이나 원리를 가지고 컨템포러리화 시킬 수 있는 것이죠. 컨템포러리 댄스에서 한국무용 춤사위를 그대로 재현하는 건 적절치 않습니다. 위에서 말한 본질이나 원리를 축출을 해서 컨템포러리하게 독창적으로 재구성한다면 굉장히 유의미한 작품이 나올 수 있죠. (박연아, C-161205-1)

예술적 한국춤 정체성은 ‘미학, 스타일, 형태, 무성(舞性)의 강조’ (김태원, 1991, p. 120)등을 통해서 드러날 수 있는데, 기능, 미학, 정신적 차원의 요소를

작가의 관점과 해석으로 다양하게 작품에 담아냄으로써 이는 실재적 차원의 한국춤 정체성으로 가시화된다. 무용 전문가들은 한국춤의 양식적 특성 중 정신적, 미학적, 기능적 차원의 각 요소들을 예술적 정체성을 드러내기 위한 방법으로 활용할 수 있다고 설명했다.

작품의 소재 같은 경우 한국적인 것들, 탈춤에 나오는 여러 요소들, 승무 작품에 나오는 소재들, 장삼, 고깔, 움직임에서는 곡선적 움직임들, 순환되고 연결되는 곡선들. 한국적인 색채를 드러내는 오브제들을 사용할 수 있죠. (이지현, A-161210-2)

한국적인 소재들. 예를 들어, 정재가 저는 굉장히 재미있다고 생각하거든요. 정재를 가지고 굉장히 컨템포러리한 움직임을 할 수도 있고. (김정희, A-161128-1)

우리나라의 민족적 특징으로 자리 잡았던 가무를 즐기던 민족적 심성이나 이런 것들을 작품에 활용할 수도 있는 거죠. (남진호, C-161221-1)

결국 작품의 질적인 깊이를 더 해주는 것은 한국춤 정체성의 양식적인 특성에 대한 보다 본질적인 접근으로, 각 요소들이 작품의 주제, 그리고 메시지와 얼마나 조화롭게 결합시키느냐가 관건이다. 이러한 조화는 기본적으로 한국춤에 대한 깊은 이해와 탐구가 바탕이 되지 않는다면 이루어질 수 없다. 한국춤 정체성을 어떻게 예술적으로 이끌어낼 것인가에 대한 투철한 고민과 탐구가 이루어졌을 때 춤작가의 고유한 색채를 드러낼 수 있을 뿐만 아니라 완성도 높은 작품을 만들어낼 수 있다.

개인의 예술 세계를 마음껏 펼칠 수 있도록 창작의 자유가 허용되고 수용될 때 안무가는 더 넓은 세계로, 보다 큰 가능성을 안고 나아갈 수 있게 된다. 확실한 한국춤의 전통이 몸에 장착되어 있다면 어떠한 몸짓을 하던 한국춤의 호흡과 색깔이 묻어나기 때문에 보다 적극적이고 자유로운 창작에 대한 도전과 실험을 할 필요가 있다는 무용 전문가들의 조언은 전통과 창작의 사이에서 갈등하는 많은 예술가들에게 힘이 되며, 한국춤 정체성에 있어서 중요한 것은 양식을 따르는 것보다 개인의 예술적 특성이라는 점을 시사한다.

너는 뭘 해도 그냥 한국적이라는 외국 안무가의 말 한마디로 나는 오픈돼버렸죠.
그래, 내가 언제까지 이 짐을. 이렇게 노력하지 않아도 나는 한국적인데, 그게 당

연하데 왜 나는 그랬을까. ‘내가 잘못된 사고를 하고 있었구나.’라는 생각을 하고 나니까 더 자유로워지더라고요. 지금도 제 작품 누가 봐도 굉장히 한국적이에요. (채윤주, A-161221-1)

어느 순간부터는 내가 하는 고민들과 내가 생각하는 것들을 작품에 담아내는 게 내 작품인거지 남의 시선과 남의 이야기들을 반영하는 것은 내 작품이 아니라고 생각했기 때문에, 그 다음부터는 그런 관점들을 차단했죠. 더 이상 그럴 필요가 없는 거죠. (이지현, A-161207-1)

평소에 전통춤, 현대춤의 스킬을 연마하면서 작품으로 승화 시 체크된 모든 에너지를 무대화하고, 체화해 나가려고 하는데, 그런 방법들이 쉽지는 않았죠. 예를 들어 가야금과 전자음을 넣으면서 ‘아... 나는 한국무용가인데 이렇게 해도 될까?’ 했었는데, 평론가나 무용가들로부터 작품이 인정을 받았고. 그래서 ‘이렇게 해도 되는구나.’ 알았어요. 그 이후로는 자신감이 충만했고 나만의 독특한 연출법이 생기게 되더라고요. (민준석, A-161217-1)

다. 가치적 한국춤 정체성

춤은 인간의 자유롭고 창조적인 표현이라는 본질적 기능 이외에도 문화적 보존체, 문화적 정체성의 구현체, 현대 이벤트 문화의 매개체, 건강 및 여가 활동의 도구, 사회적 활동의 도구 등의 다양한 사회·문화적 기능을 갖는다(김태원, 2011, p. 261-266). 춤의 기능은 춤을 통해 추구하는 가치와 목적이 무엇인가와 밀접하게 연결되는데, 전통의 보존과 전승, 자유로운 창조적 표현, 사회의 소통과 통합, 건강 및 여가생활의 질적 증진, 전인적 인간교육 등 춤을 통해 추구할 수 있는 가치와 목적들은 다양하다. 예술가 및 집단이 어떠한 가치를 추구하는가에 따라 춤의 기능은 결정되며, 이 때 춤은 가치 실천의 구체적인 행위가 된다. 예술 현장에서 주로 논의되는 춤의 가치는 예술가의 창조적 표현과 문화의 보존·전승으로, 창조적 표현에 더 큰 가치를 둔다면 창작 활동을, 문화의 보존과 전승에 더 큰 가치를 둔다면 전통춤을 보존하고 전승하는데 춤의 목적을 두게 된다. 무용 전문가들은 한국춤 정체성을 가치적 측면에서 인식하고 있었고, 이는 가치적 한국춤 정체성으로 개념화된다. 가치적 한국춤 정체성은 이념적 차원과 실천

적 차원으로 구분되는데, 이념적 차원의 한국춤 정체성은 개인 혹은 집단이 춤을 통해 추구하는 가치이고, 실천적 차원의 한국춤 정체성은 개인 혹은 집단의 춤의 가치를 실현하기 위한 구체적인 행위이다.

1) 이념적 차원

이념이라는 것은 개인 혹은 집단이 추구하는 가치다. 춤 행위를 통해 추구하는 가치와 이루고자 하는 목적이 무엇인가에 따라 개인 혹은 집단의 방향 설정은 이루어진다는 점에서 가치적 차원의 한국춤 정체성 구축은 중요하다. 무용 전문가들은 예술가들에게 있어 한국춤의 전통을 보존하고 이를 계승하고자 하거나 혹은 창작 작업을 통해 새로운 예술 세계를 구축하고자 하는 춤에 대한 예술가 및 집단의 목적과 방향 설정이 필요하며, 이것이 전제될 때 한국춤 정체성이 보다 확고해진다고 보았다. 전통과 창작의 기능에 대한 보다 명확한 구별은 서로의 영역이 더 존중되고 그것의 독자성을 더욱 공고히 하기 위해서, 또한 각 영역을 더욱 섬세하고 체계적으로 개발할 수 있기 위해 필요하다. 이러한 기능이 분리되지 않은 혼용은 무용계 혼란의 원인이 된다(김태원, 2011, p. 48). 무용 전문가들은 예술가가 추구하는 가치에 따라 춤 행위에 대한 방향 설정이 필요하며, 그것이 이루어질 때 예술가의 전문성은 보다 강화될 수 있다고 보았다. 이러한 관점에서 전통 무용단과 창작 무용단의 분리를 주장했다. 전통의 보존에 가치를 두고 이를 추구하는 단체라면 본래의 목적에 맞는 역할을 충실하게 이행해야하고, 그 역할에서 벗어나는 것을 단체의 춤 정체성이 흔들리는 것으로 여겼다.

방향성에 대한 정리가 필요해요. 전통에 뿌리를 두는 무용가, 신무용의 연장선에서 창작을 하시는 무용가, 컨템포러리한 혁신적 창작을 하시는 무용가 등. 그런데 이게 정신없이 뒤엉켜 정체성을 파악하기 힘든 경우도 있습니다. 전통을 보존하는 무용단인데 갑자기 컨템포러리 창작을 하기도 하고, 동시대적인 창작을 하는 무용단인데 전통적 요소를 강조해야하나 고민하기도 하고... 단체마다의 방향성을 유지하면서 중심을 잡는 게 필요한 것 같아요. (박연아, C-161205-1)

전통과 창작은 사람이 달라야 돼요. 다른 사람이 해야 돼요. 같은 사람이 하기에 는 무리가 있어요. 아니면 “나는 과거에는 전통을 했지만 이제는 깨겠다.” 라던가.

어느 날은 전통을 막 하다가 어느 날을 창작을 하고. 사실 이거는 불가능하죠. 그리고 제대로 하려면 그렇게 할 여유가 없는 거죠. (서혜원, C-161219-1)

나는 전통무용단이 따로 있어야 된다고 생각해요. 국립무용단은 이 시대의 것을 표방하고, 국립국악원이 있으면 그 단체가 전통을 하니까. (황정아, A-161214-2)

한 전문가는 국내 많은 무용 예술가들이 춤에 대한 방향성에 대한 고민이 없다는 것에 비판적 견해를 보였다. 외부적 자극에 의해 충동적으로 작품을 만들거나 춤에 대한 뚜렷한 목적의식 없는 예술 활동은 한국춤 정체성을 모호하게 만든다고 보았고, 춤을 통해 이루고자 하는 가치에 대한 고민을 바탕으로 춤에 대한 연구와 탐구가 이루어져야 한다고 인식했다.

우리나라 춤은 어떠한 방향성이 없어요. 무언에 우리 춤에 대한 정체성에 대한 부분 혹은 자기 자신이 가지고 있는 춤의 정체성에 대한 연구가 항상 있어야 할 것인데, 그런 것 없이 어떤 자극에 의해서만 춤을 만들고 그러다보니까 한국춤의 정체성이 모호할 수밖에 없어요. (이석훈, C-161209-1)

한국춤의 경우 작품의 전통성과 원형을 기준으로 전통의 보존과 전승을 추구하는 예술가와 새로운 창작 작품의 개발을 추구하는 예술가로 크게 구분될 수 있고, 보다 세부적으로 들어가면 전통의 경우도 원형을 그대로 보존하고 전승할 것인지, 아니면 전통의 구조와 틀을 적당히 변형하거나 원형을 잃지 않을 정도의 창작성을 가미한 전통의 재구성을 추구 할 것인지, 이 두 가지의 전통적인 형태를 적절히 병행해나갈 것인지, 혹은 전통의 개념에서 벗어나 보다 급진적인 동시대성을 추구할 것인지 등(김태원, 2004a)으로 나뉠 수 있다.

장르가 한국전통무용이 있고 한국창작무용이 있잖아요. 그런데 한국창작무용에도 계열이 있겠죠. 현대의 고전이라고 일컬어질 수 있는 신무용의 존재를 가지고 있는 창작도 있을 수 있는 한편, 한국무용인지 현대무용인지 구분이 안 될 정도로 혁신적으로 나가는 경향이 있을 수 있고요. (박연아, C-161205-1)

춤 단체의 경우, 설립 목적과 취지에 따라 작품에 사용되는 춤의 어법과 특징들이 결정된다는 점에서 이념적 차원의 한국춤 정체성은 단체의 춤 활동에 있어

이정표가 된다. 무용 전문가들은 전통을 보존하고 전승하는 단체, 동시대적인 창작을 추구하는 단체, 또한 같은 전통 혹은 창작이라면 그 안에서 차별성을 지닐 수 있는 방향성에 대한 정체성 구축이 필요하다고 보았다.

단체의 정체성은 그걸 정해놓고 가는 거예요. 단체의 정체성은 만들어야 되고, 미선들을 가져야 되는 거죠 당연히. (서혜원, C-161219-1)

무용의 자산으로서 전통춤의 원형은 기록, 복원, 연구되어야 하기 때문에 국가 소속의 권위 있는 단체에서 엄격하고 체계적으로 전통무의 유산이 보존·관리되어야 한다. 그렇게 될 때 창작자들은 보다 더 자유롭게 작업을 펼쳐나갈 수 있게 된다(김태원, 2011). 창작 활동을 하는 예술가들은 작품의 독창성을 위해서 본래의 것에서 벗어난 ‘다른 것’, ‘새로운 것’, ‘참신한 것’ 등으로의 끊임없는 변화를 시도하지만, 이러한 작업과는 별개로 반드시 전통은 보존되어야 하며, 원형과 본질을 굳건히 지켜주는 역할을 수행하는 예술가들이 있어야 한다는 것이 강조되었다. 춤의 전통은 그 자체로 그 나라의 문화 정체성이 된다는 점에서, 또한 새로운 춤을 만들어 내는 기반이 된다는 점에서 매우 중요하며, 전통의 맥을 이어 나가는 것과 새로움을 추구하는 창작 작업이 병행되어야 만이 한국춤이 더욱 발전할 수 있다고 보았다.

시대에 따라 변하고 바뀌어 가고 새로운 것을 도입하고, 그런데 항상 원형이라는 본연의 것, 본래의 것. 그것이 상실되어버려서는 안된다고 생각해요. (정용진, C-161207-1)

한국춤의 발전을 위해서는 무언가 창작을 하는 사람이 있으면, 지켜주는 사람이 있어야 돼요. 우리 것을 지켜주는 사람은 오롯이 그것을 지켜주고 있어야 만이 그 것을 토대로 그것이 소재가 돼서 좋은 재료가 돼서 그것을 창작화 시키고 발전시킬 수가 있어요. (채윤주, A-161221-1)

무용 전문가들은 국립무용단과 국악원의 방향성은 정확히 분리되어야 하고, 이러한 명확한 방향 설정이 이루어졌을 때 한국 춤예술 전체가 균형적으로 발전할 수 있게 된다고 생각했다.

국립국악원에서는 전통을 계승하고 보급하고 발전시키고, 국립무용단은 더 자유로운 창작 작업으로 가고. 각 시도에 전통과 창작 단체들이 있잖아요. (김정희, A-161128-1)

국악원이 존재하는 이유는 전통을 보존하는 거죠. 거긴 기록이니까. 시간이 흘러가고 난 뒤에 남아있는 공연물들은 또 다른 전통이 되어서 후세대가 또 해야 되겠죠. 하지만 창작 작업을 하는 단체는 계속 앞을 보고 가야 된다고 생각해요. (최민지, P-161220-1)

전통춤 단체가 추구하는 가치는 기본적으로 전통을 보존하고, 대중에게 확산시키는 것, 그리고 이를 위한 교육 사업을 추진하는 것이 된다. 창작 단체가 추구하는 가치는 다양한 실험적 시도와 춤의 개발이다. 무용 전문가들은 만약 전통춤 단체가 창작을 할 경우에는 그 범주에 대한 고민이 수반되어야 한다고 지적했다. 공공 무용단체의 경우, 춤의 방향성이 예술감독이나 안무자의 개인적 성향에 의해 흔들려서는 안 되며, 단체의 지속적인 성장과 발전을 위해서는 춤에 대한 명확한 방향 설정이 필요하다. 그런 점에서 창작 단체의 레퍼토리 작업은 매우 긍정적으로 인식되었으며, 지속적으로 좋은 레퍼토리를 구축해 나가는 것은 국제무대에서 인지도를 올릴 수 있는 전략이 된다.

국립국악원이 창작을 하는 범주에 대해서는 고민을 해야 된다고 생각해요. 그들은 전통을 손상시키지 않고 지켜주는 곳이라는 것을 분명히 인지하고, 보존하고 여러 사람들에게 확산시키는 거, 교육시키는 거에 훨씬 더 관심을 가지고 그런 사업을 많이 해야 된다고 생각하고요. 국립무용단 같은 경우는 정말 더 오픈해서 세계화 될 수 있는 모토가 될 수 있는 곳이거든요. 한국춤을 세계화하는 곳이었으면 좋겠다는 생각을 해요. 안무자의 성향만 가지고 세계화 될 수는 없거든요. 세계시장에서 그 단장의 작품이 반응이 별로 좋지 않으면 어떻게요. 그러면 그 단장이 있는 동안 한국춤은 정체되어야 하나요? 그건 아니잖아요. 많은 레퍼토리를 세계 시장에 내놓고 이것이 우리 한국춤의 창작이다 라는 것을 시스템화 시켜서 계속 유지해야 된다고 생각해요. 잠깐 일회성에 그치는 것이 아니라. (채윤주, A-161221-1)

2) 실천적 차원

춤 영역에서 개인 및 집단이 추구하는 가치는 예술 행위로 구체화되며, 이 때 예술 행위는 가치 구현을 위한 실천이 된다. 무용 전문가들은 개인 및 단체가 추구하는 가치를 실천적 차원에서 인식하였는데, 이는 가치적 한국춤 정체성 중 실천적 차원으로 개념화된다. 보통 개인 및 집단의 정체성은 추구하는 가치가 무엇이고, 춤 활동을 통해 가치 실현을 얼마나 제대로 하고 있는가에 의해 평가받는다(장광렬, 2014). 특히 직업 무용단에게 가치 구현 여부는 매우 중요한 쟁점으로, 집단의 춤 정체성을 보다 공고히 구축할 수 있는 예술감독 혹은 안무가가 선택된다. 특정 안무가에 의해서 만들어진 작품은 집단이 추구하는 이념적 차원의 한국춤 정체성을 실천적 차원에서 드러나게 되며, 이를 기준으로 집단의 한국춤 정체성은 논의될 수 있다.

사람들이 다 우리춤의 정체성이 없어졌단 얘기를 해요. 그렇다면 그들이 생각하는 한국춤의 정체성은 무엇이길래... “○○○무용단은 어떤 단체고, 어떤 춤을 추고 역할이 무엇이고 미션이 무엇인데 이렇게 하니깐 이건 아니다.” 라고 얘기를 해야지 논리적인 거죠. (정소연, P-161206-1)

국립무용단도 중요한 게 창단 62년 때 분명히 창작춤을 추구하는 사람들이 만든 것임에도 불구하고 그것이 신무용의 상태로 머물렀단 말이에요. 점점 컨템포러리 댄스로 계속 발전해왔어야 되는데, 반세기 동안 그 상태로 머물렀단 말이지요. 창립 취지와는 달리. 취지대로 간다고 그러면 계속 업데이트하고 발전되어 왔었어야 될 텐데. 전통춤을 고수하는 단체가 아니기 때문에, 보존하는 거는 전통원에서 하면 되는 거고, 여기는 계속 창작을 하는 게 맞는 거죠. (서혜원, C-161219-1)

국립무용단과 국립국악원 무용단이 추구하는 가치와 그 가치를 실천하기 위해 실질적으로 이루어나가는 작업들에 대한 한 전문가의 설명은 가치적 한국춤 정체성의 이념적 차원과 실천적 차원에 대한 이해를 돕는다.

예를 들어 “국립무용단은 한국적인 컨템포러리 댄스 작업을 지향을 해서 국제무대에서 경쟁하면서 무용예술을 통해 한국의 국가 이미지를 높인다.” 그런데 “국립국악원 무용단은 컨템포러리 댄스가 아닌 한국의 전통무용, 궁중무용을 포함한 민속

무용 같은 한국의 전통무용을 계승하고 보존하고 해외공연을 통해서 우리나라 국가 이미지를 높인다.” 이런 식으로 국립예술단체의 정체성에 대해서 정해놓고 거기에 맞는 작업을 할 수 있도록 하는 것은 괜찮죠. (남진호, C-161221-1)

한국춤의 전통과 창작에 대한 방향성이 명확해야 한다는 점에서, 전통 무용단과 창작 무용단의 분리가 바람직하다고 여겨졌다. 전통의 보존에 가치를 두고 이를 추구하는 단체라면 본래의 목적에 맞는 역할을 충실하게 이행해야하고, 그 역할에서 벗어나는 것을 단체의 춤 정체성이 흔들리는 것으로 평가했다.

나는 전통무용단이 따로 있어야 된다고 생각해요. 국립무용단은 이 시대의 것을 표방하고, 국립국악원이 있으면 그 단체가 전통을 하니까. (황정아, A-161214-2)

춤을 통해 추구하는 가치가 무엇인지를 이념적 차원에서 명확히 정립하는 것은 가치적 한국춤 정체성 구축을 위해 필수적이다. 이것이 선행되었을 때, 비로소 올바른 실천이 뒤따를 수가 있으며, 또한 실천이 제대로 이루어졌을 때 비로소 가치적 한국춤 정체성은 온전히 형성된다. 비록 이념적 가치가 제대로 설정되었다고 하더라도, 실천이 따라주지 않는다면 가치는 그저 이념으로 머물 뿐이며, 다양한 실천들은 이루어지지만 그것이 이념과 맞지 않는다면 그것은 잘못된 실천이 된다.

춤에 대한 단체의 정체성을 정확히 정립하지 않으면 휘둘리게 돼요. 그 집단의 정체성은 이러해야 하는 거라고 분명히 정하고, 거기에 맞는 작업을 하면 되는 거예요. (정소연, P-161206-1)

만약 한국 전통춤의 발굴, 보존, 전승, 확산 등의 가치를 추구하는 단체가 실험적인 춤 작품을 만드는 것은 이념과 실천이 어긋나는 경우로, 이러한 상황에서 단체의 가치적 한국춤 정체성은 온전히 형성될 수 없게 된다.

전통무용 단체가 실험적인 거 해서 되는 게 아니야. 전통 그 자체에 지닌 현대성을 바라보고 가야 하는 거지. (황정아, A-161214-2)

결국, 이념적 차원의 한국춤 정체성과 실천적 차원의 한국춤 정체성이 함께 맞

물려야 가치적 한국춤 정체성이 올바르게 구축될 수 있다. 명확하고 확고한 가치를 설정하고 이를 실천하기 위한 방법을 찾는 것이 중요하다.

이상으로 양식적 한국춤 정체성, 예술적 한국춤 정체성, 가치적 한국춤 정체성을 여러 가지 차원으로 구분하여 살펴보았다. 전통에 귀착하는 우리의 습성은 한민족이라는 단일 민족으로서의 역사와 이를 궁지로 여기는 혹은 여기도록 하는 사회적 분위기와 무관하지 않다. 특히 한국무용을 전공한 예술가들의 경우, 전통에 대한 오랜 훈련과 학습이 바탕이 되기 때문에 창작 작업에 있어서 한국춤 정체성에 대한 의무감과 강박관념은 더욱 강하다. 작품에 한국춤의 일부 요소라도 들어가지 않으면 안 될 것만 같은, 그렇게 하지 않으면 무언가 한국춤 전공자로서 잘못 하고 있는 것 같은 책임의식을 가지고 있다. 이러한 한국춤 정체성에 대한 무게는 창작자로서 자유로운 표현에 당연히 부정적으로 작용할 수밖에 없다. 오랜 시간 도제식 교육방법으로 양성된 한국춤 전공자들은 이러한 사고에서 벗어나는 것이 쉽지 않는 것이 사실이다. 우리의 것, 전통. 그것이 한국춤 전공자들의 의식에 깔려 있는 바탕이 되고, 육중한 무게감으로 창작자들의 생각을 가두는 틀이 된다. 이처럼 한국의 창작춤은 전통춤에 근거해야 한다는 ‘편중된 집착’은 한국춤의 동작을 단순화 시키는 원인으로 지적된 바 있다(김태원, 2004b, p. 40).

재차 강조되는 부분이지만, 작품의 ‘한국화’에 집착할 필요가 없다는 의견은 한국적 색채를 드러내는 것보다 중요한 것은 예술가 개인의 철학이라는 관점에서다. 한국의 전통적 요소를 사용하는 것은 작품의 완성도와 예술성을 높이기 위함이지 그 자체가 목적이 되어서는 안 된다. 전지구화 시대에 있어 진정성은 이제 그 출처가 아닌 전유의 정도에 따라 정해지며, 새로운 문화형식의 가치 평가는 기원에 대한 질문으로부터 해방되어야 한다는 점(Breidenbach & Zukrigl, 1998/2003, p. 208)에서 전통에 대한 강박과 책임의 짐을 벗고 보다 자유롭게 작품의 완성도를 높이는 것이 중요하며, 이러한 과정에서 개인이 구축하는 예술적 한국춤 정체성은 보다 확고해질 것이다. 대만 출신 안무가 Meu Hong Lin의 다음과 같은 조언은 전통춤에 대한 예술가의 철학과 관점이 자연스레 배어날 때, 국제무대에서 독창적인 예술가의 스타일로서 인정받게 되는 것이지, 의도적으로 드러낼 필요가 없다는 것을 깨우쳐 준다. 억지스러운 강조는 그저 ‘다름’을 부각시킬 뿐이며, 세계무대에서 인정받고 지속적으로 활동하는 국제적 예술가로서 성장하기 위해서는 자신의 예술세계가 자연스럽게 구축되어야 하는 것이다.

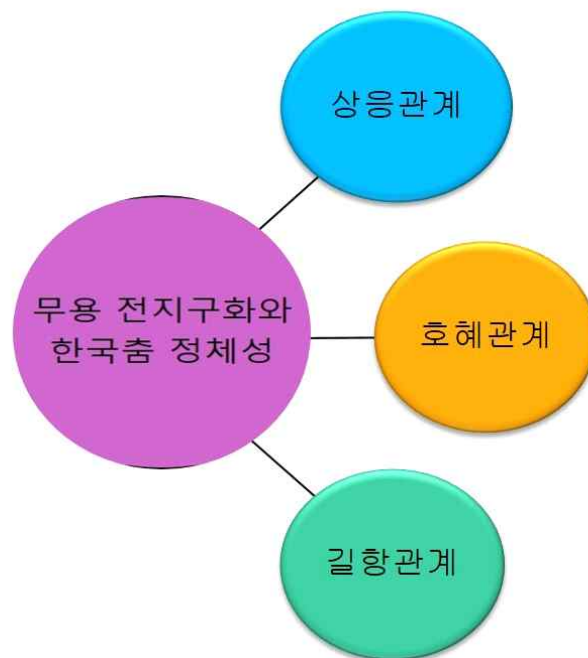
동양적인 것을 일부러 강조하는 것은 좋은 방법이 아니라고 생각한다. 물론 민속 춤을 가득 담아 보이는 그때는 서양인들이 박수쳐 줄 거다. 하지만 그게 끝이다. 그들과 같은 무대에서 활동하는 예술가가 아니라 잠깐 재미있는 ‘아시아 민속춤 안무가’로 끝나는 거다. …(중략)… 내 뿌리, 내 철학, 내 모든 것이 작품에 자연스럽게 강조된다. 저절로 문화적 뿌리와 스타일이 묻어난다는 뜻이다. 그러니 굳이 아시아인인 것을 강조하려고 의도할 필요가 없다. 문화적 스타일이 자연스럽게 서양 춤언어에 묻어난다면 그들과 ‘같은’ 세계의 안무가, 자기만의 색을 가진 안무가로 인정받겠지만 동양적인 것을 담겠다고 ‘의도’한다면 그들과는 ‘다른’ 그룹의 안무가, 박수 한번 치고 끝나는 민속무용가가 되는 거다. 그들의 세계, 그들의 시장에서 그들과 같은 예술가로 서고 싶다면 자연스럽게 자신의 스타일이 드러나는 안무가가 돼야 한다(윤대성, 2015.5.22.).

최근 몇 년 동안 국립무용단과 해외 안무가와의 협업 작업이 이루어지면서 한국춤 정체성에 대한 논쟁이 더욱 거세지고 있다. 해외 안무가에 의해 만들어진 작품에 과연 작품에서 정신적 차원의 한국춤 정체성이 얼마나 잘 투영되었는가, 얼마나 예술적으로 완성도가 높았던 작품인가라는 질적인 차원의 쟁점들과는 별개로, Montalvo와 국립무용단의 협업에 의해 발표된 <시간의 나이>에 내재된 한국춤 정체성은 한국춤, 전통 음악, 한복, 썰매 등 양식적 한국춤 정체성, 그리고 오랜 시간동안 한국춤으로 기량을 쌓은 한국인 예술가들의 예술적 한국춤 정체성, 그리고 한국적 컨템포러리 댄스라는 새로운 창조적 가치를 추구하는 국립무용단의 가치적 한국춤 정체성이 모두 포함되어 있다고 할 수 있다. 물론 춤 단체의 예술적 특성은 안무가와 매우 밀접한 관계가 있기 때문에(강영아, 2012; 엄은진·강혜련, 2012; 장현수, 2011), Montalvo의 춤에 대한 관점과 해석, 그의 방법론은 국립무용단의 예술적 특성에 영향을 미쳤을 것이다. 하지만, 국립무용단이 본래 지니고 있던 예술적, 가치적 한국춤 정체성과 한국춤의 양식적 정체성이 안무가의 철학과 결합되었기 때문에, 한국춤 정체성의 본질이 없어졌다고 말할 수는 없으며, 단지 그것이 새로운 방식으로 드러났을 뿐이다. 중요한 것은 단체가 본래 지니고 있는 한국춤 정체성으로, 이것이 명확하게 정립되어 있다면 외국 안무가에 의해 작품이 만들어진다고 해도 한국춤 정체성을 잃어버리는 것이 아니며, 이러한 시도는 다양한 작품 활동을 통해 단체의 예술적 역량을 확장시키기 위한 노력의 일환으로, 한국춤 정체성 구축을 위한 과정으로 이해되어야 한다.

3. 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계

전지구화시대가 도래함에 따라 세계의 문화 간 상호관계는 확장되었고, 기존의 문화적 경계가 점차 사라지면서 새로운 형식의 문화들이 생겨났다(Steger, 2003). 춤 영역에 있어서도 마찬가지로 각국의 국제적 교류가 강화되면서 춤과 관련한 문화적 경계들이 서서히 완화되기 시작했다. 발레와 모던댄스를 비롯한 서구의 춤예술이 한국에 유입되면서 한국춤의 변형이 일어났고(Van Zile, 2001), 특히 서구식 극장무대가 도입된 1900년대 초부터 전통 예인들의 전문적인 공연과 자본주의적 유통 체계가 결합되면서 서서히 근대춤으로 이행되었다(김경애 외, 2001). 점차 세계라는 확장된 공간에 대한 인식이 생기면서 자연스럽게 춤 예술에 대한 새로운 창조적 욕구가 생기게 되었고, 이에 춤의 변형과 창작이 보다 다양한 방식으로 이루어지기 시작했다.

극장무대의 유입으로 무대화된 전통춤, 발레와 현대무용의 어법을 수용함으로써 탄생된 신무용, 예술적 변형의 폭이 보다 넓어지면서 등장한 한국창작춤은 모



[그림 11] 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계

두 무용 전지구화의 특징인 국제 춤 교류의 강화, 외래 춤문화의 수용·변형·결합 등을 통해 재창조된 새로운 춤 형식으로, 이러한 변형의 배경에는 무용 전지구화가 자리한다. 춤의 영역에 있어 각국의 문화적 요소들의 결합과 융합이 다양하게 일어나고 있고(심정민, 2007; 윤지현, 2013; 장광렬, 2014; Van Zile, 1996; Yvonne Hardt, 2011), 이러한 교차 문화적인 현상은 전통적으로 구축된 한국춤의 정체성 변화에 영향을 미쳤다(Van zile, 2001). 이처럼 무용 전지구화와 한국춤 정체성은 연관성을 지닌다고 할 수 있다. 전문가들 또한 무용 전지구화와 한국춤 정체성이 영향 관계가 있다고 인식하고 있었는데, 그 관계는 첫째, 호불호의 가치 판단이 제외된 상응관계, 둘째 긍정적인 호혜관계, 셋째 부정적인 길항관계의 세 가지로 나타났다(그림 11). 상응관계는 ‘춤예술과 사회·문화적 환경의 연관성’ (김경애 외, 2001; 김영희 외, 2015; 김태원, 2011; 심정민, 2007; 장광렬, 2014), 호혜관계는 ‘새로운 문화적 소통’ (Wiseman, 2001)과 ‘또 다른 창조를 이끌어내는 다양화의 가능성’ (Grossberg, 1986), 길항 관계는 ‘한국 전통춤문화와 정체성의 위협’ (신상미, 2007)이라는 관점에서 각각 논의될 수 있다.

가. 상응관계

춤예술은 그 시대의 사회·문화적 환경의 변화와 밀접한 관계를 맺는다는 점 (김경애 외, 2001; 김영희 외, 2015; 김태원, 2011; 심정민, 2007; 장광렬, 2014)에서 전문가들은 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계를 상응적으로 인식했다. 춤과 시대는 상응하고, 시대의 변화에 따라 춤도 변화하며 이에 한국춤 정체성 또한 변화한다는 입장이다. 즉, 한국춤 정체성을 고정된 것이 아닌, 시대의 흐름과 사회·문화적 맥락 및 외부 환경에 따라 지속적으로 변화하며 새롭게 구축되는 ‘생성적 정체성’으로 바라보았다.

정체성이라는 것은 고정된 것이 아니라고 봐요. 그 사람의 환경, 그 사람의 역사를 바탕으로 한 나의 오늘의 정체성이잖아요. 내일은 오늘의 내가 아니듯이. 그러니까 춤에 있어서도 정체성은 계속 변화하는 거죠. 그 시점, 그 때, 그 시간, 그 장소에 따라서. (이수진, A-161210-1)

당연히 한국춤의 정체성도 시대적 흐름에 따라서 변화하는 것 같아요. 약하고 강

하고의 차원이 아니라 시대적 요구에 따른 변화인 것이죠. 창작춤에 관해서는 그게 맞는 거 같아요. (박연아, C-161205-1)

한국춤 정체성은 시대에 맞게, 또 누구 앞에서 추느냐에 따라 달라지는 거예요. 모든 것에 맞춰서 변화하는 거예요. (황정아, A-161214-2)

문화 정체성은 역사 속에서 재구축되는 개념으로, 문화 정체성의 형성과정에는 기존의 정체성을 구성하는 요소 뿐 아니라, 타문화로부터 수용된 요소들을 포함하여 지금 이 시대에 새롭게 만들어지는 요소들까지도 포함된다(양건열, 2002). 같은 맥락에서 한국춤 정체성의 형성과정에는 기존의 요소들뿐만 아니라, 외래춤으로 부터 수용된 요소들, 현 시대에 새롭게 만들어지는 예술적인 요소들까지도 포함된다. 그동안 한국춤 정체성에 대한 논의는 대부분 역사·민속·전통적 관점을 바탕으로 이루어졌고(이애주, 1999a, 1999b, 2004, 2006; 정병호, 1995, 2004, 2005; 채희완, 2000), 이는 다른 춤과는 구별되는 한국춤의 고유성에 관한 내용을 담고 있다. 하지만 컨템포러리 댄스로의 방향성을 지니는 창작 현장에서 논의되는 한국춤 정체성은 더 이상 전통적이고 민속학적인 관점의 한국춤 정체성과 동일한 개념으로 인식되지 않았다. 무용의 국제적 상호영향이 점차 강화되고 있는 무용 전지구화 과정 속에서 한국의 춤예술이 변화함에 따라 한국춤 정체성 또한 변화한다는 관점에서다. 무용 전문가들은 창작춤이 컨템포러리화 되고 있는 세계 무용계의 흐름과 변화에 따라 한국춤 정체성은 새롭게 형성되며, 보다 진보적인 관점에서 이해되어야 한다는 입장을 취했다.

전반적으로 한국춤 정체성에 대해 이야기하는 그런 책들의 70퍼센트는 민속학적 관점을 바탕으로 하고 있어요. 한국의 전통무용이라든지, 거기에서 드러나는 정체성은 많이 얘기를 했지. 하지만 민속학적 입장에서는 컨템포러리 댄스로서의 관점이 없어요. 민속학자들은 이에 대해 잘 모른다고. 의미 부여도 하지 않고. 그런데 컨템포러리 춤에 있어서 우리가 가질 수 있는 정체성은 나름대로 고유한 것도 있겠지만, 변화해 가는 부분도 있단 말이에요. (이석훈, C-161209-1)

전지구화 현상이 춤 정체성과 작품에 영향을 미치죠. 우리춤이 컨템포러리의 발전에 따라 영향을 받고 있어요. 전통도 창작도 시대의 흐름을 수긍하지 않으면 살아남지 못한다고 생각해요. 그러면서 정체성도 새롭게 형성이 되는 거죠.

(민준석, A-161217-1)

전통은 늘 변화하는 거지 고정된 것이 아니거든요. 세상이 변화하면 전통도 계속 변화하는 것이기 때문에 전지구적인 영향을 받으면서 변화가 같이 이루어지는 거죠. (이수진, A-161201-1)

국가 간의 예술적 상호의존도는 점차 강화되고 있고, 춤예술은 서로 간의 영향을 받으며 끊임없이 재창조되고 있다. 예술적 창조의 핵심은 변화와 새로움으로, 이제 한국춤은 더 이상 전통적 관점에만 머물 수 없게 되었다. 무용 전문가들은 창작 현장에 있어서 더 이상 한국춤 정체성에 대한 개념은 전통에 국한되어서는 안 되며, 전지구화라는 문화적인 환경 변화에 상응하여 한국춤 정체성 또한 변화하는 것이라고 생각했다.

전통춤 그리고 신무용만이 한국춤의 정체성이라고 할 수가 없어요. 어떻게 내가 그 정신과 사상을 가지고 시대에 맞게끔 재창조하느냐가 중요한 거죠. 그것이 전통을 지키는 또 다른 방법이에요. 시대에 맞게, 또 누구 앞에서 추느냐에 따라. 달라지는 거예요. 모든 것에 맞춰서 변화하는 거예요. 하지만 그 춤에 대한 철학은 지녀야 되겠지. (황정아, A-161214-2)

한국 예술가들이 모인 무용단체라고 해서 맨날 궁중정재나 하고 있으면, 세계에 뒤지면서 맨날 이조시대 하던 거 맨날 빼~~ 하고 관객은 졸고 있으면 정체성이 있는 거냐? 그건 아니라고 생각해요. 그럼 무엇이 정체성이나? 한국 것을 가지면서 모든 사람이 ‘아, 시대에 부응해서 발전하고 있구나.’라고 느꼈을 때 춤 정체성은 살아 있는 것이라고 생각해요. (나은경, A-161201-1)

또한 정체성은 시대에 맞게 변화하기 때문에 한번 구축된 한국춤 정체성은 그 상태로 지속되는 것이 아니라 끊임없이 재구축되는 개념이라 여겨졌다. 변화 자체가 한국춤 정체성이 지닌 특성인 셈이다. 춤은 ‘부정하고 창조하고 다시 부정하며 그 위에 또 다시 새로운 창조가 이룩되는 무한한 전진과 변화를 지닌 예술’ (이순열, 2012, p. 239)이기 때문에, 한국춤 정체성 또한 변화의 가능성을 담고 있을 수밖에 없고, 점차 강화되는 무용 전지구화는 그 가능성의 폭을 확장시키고 있다.

정반합이라는 게 있잖아. 변증법. 춤에 있어서도 마찬가지예요. 한국춤 정체성이

중요하다고 해서 그것만 붙잡고 있으면 발전을 못해. 그것이 중요하지만 그것을
갸름으로서 다시 하나로 뭉쳤을 때 역사가 흐르는 거야. 정반합, 정반합. 겪어야 되
는 과정이죠. 혼란. 그러면 퇴보했다가도 그 다음 합에서 더 올라갈 수도 있고.
언제나 올라가라는 법은 없어. (나은경, A-161201-1)

나. 호혜관계

‘새로운 소통과 문화적 표현의 형태적인 혼종’을 장려하는 전지구화 (Wiseman, 2001, p. 31)는 서로 다른 문화권들이 서로 대화할 수 있는 기반으로 서의 준거 시스템을 마련해줌으로써 각 문화권들로 하여금 문화적 정체성을 새롭게 정의하고 발전시킬 수 있게 돕는다(Breidenbach & Zukrigl, 1998/2003). 이와 같은 맥락에서 무용 전지구화는 서로 다른 춤의 문화권에 속한 예술가들이 대화할 수 있는 장(場)을 마련해주고, 이로 인해 그들의 문화적 춤 정체성을 새롭게 구축해나갈 수 있는 환경을 만들어준다. 일부 무용 전문가들은 춤 영역에 있어서의 전지구화 현상은 한국 춤예술의 창조적 가능성을 높여준다는 점에서 한국춤 정체성 형성을 위한 ‘긍정적 자극제’로 인식했다. 춤의 국제교류 강화는 한국의 예술가들이 영감을 얻을 수 있는 더 많은 기회를 주기 때문이다. 한국춤은 전통적인 지역의 춤으로 보존·전승되는 차원을 넘어 세계무대에서 가치와 예술성을 인정받는 춤으로서 발전하고 있으며(성기숙, 2016; 유주현, 2016.1; 장지영, 2016; Van Zile, 2001), 전통적 춤 정체성으로부터 동시대적 춤 정체성까지 그 영역을 확장하고 있다.

전지구화 현상은 당연히 긍정적이고. 물이 고이면 썩듯이 특히 우리 한국무용 하
는 사람들은요 그런 세계적 교류라든지, 다른 해외시장에서 어떤 일들이 벌어지
고, 어떤 작품들이 대두되고 있는지, 시대적 흐름이 어떤지를 알고, 인지하고 그
것들이 작품이나 자기의 예술적 성향과 함께 결부시키고 녹여낼 수 있어야지 좋
은 작품이 나올 수 있을 거라고 생각해요. (채윤주, A-161221-1)

춤의 전지구화 현상은 한국춤 정체성을 더욱 도드라지게 하는 것이라고 생각해요.
외국에서도 이것에 더욱 관심을 갖고, 국내에서도 작품에 이걸 잘 녹여내면 독보
적이게 되겠죠. (이지현, A-161210-2)

전지구화 현상의 긍정적인 면은 창작자와 실기를 하는 무용수의 경험의 범위가 넓어진다는 점이에요. 이는 더 나아가서 본인들의 표현 양식이 더 다양해질 수 있고, 그것으로 인해 창작적인 역량이 훨씬 높아질 수 있는, 강화시킬 수 있는 기회를 갖게 되는 거죠. (정소연, P-161206-1)

한국의 춤뿐만 아니라 세계의 춤에 있어서도 외래 춤의 도입은 새로운 형태의 춤을 창출을 이끌었고, 예술가들에게 도전과 실험 정신 그리고 창작의 영감을 불러일으키는 자극제가 되었다(Hardt, 2011; Solomon & Solomon, 1995). 국내에서 개최되는 여러 가지 국제무용축제, 해외여행 자유화, 인터넷 통신매체의 발달 등은 한국 예술가들이 세계 예술작품들에 접근할 수 있는 용이성을 높임으로써 해외 예술가들로부터 영감을 얻을 수 있는 기회의 폭을 넓혀주고 있다. 이러한 이유로 전문가들은 무용 전지구화를 긍정적으로 인식했다.

지금까지 모든 무용의 역사와 변천사를 보면 그대로 두어졌을 때 지켜지는 건 전통이었을지 모르지만, 창작이라는 단계가 나타날 때는 계속 외부적 개입이 있었거든요. 역사적으로 외부적 개입이 있고, 거기에서 또 다른 반응을 가지고 새로운 것들이 만들어지고 덧입혀지면서 왔다라고 생각해요. 창작자가 어떠한 콘셉트를 가지고 할 것인지에 대한 내용이 분명하다면 그런 개입들은 굉장히 좋은 창작적 요소가 될 수 있다고 생각해요. (최민지, P-161220-1)

모든 변천사는 영향을 받기 때문에 나타나는 현상 아닐까요? 창작이라는 것도 아까 계속 말씀드렸지만, 영향을 받았기 때문에 변화가 일어난 것이고. 내 안의 모든 무기가 장착되어 태어나는 사람은 없듯이, 무언가 전지구화의 자극을 다양하게 받으면 받을수록 좋을 거라 생각해요. (최민지, P-161220-1)

무용 전지구화는 한국 예술가의 안목과 사고를 개인적이고 지역적인 차원에서 벗어나 세계적 차원으로 넓혀주고, 이전까지 생각하지 못했던 것들에 대해서 새롭게 이해하고 이를 춤으로 표현할 수 있도록 영향을 준다는 점에서 긍정적으로 평가되었다. 예술가의 안목과 관점은 춤 철학과 연결되고, 춤 철학은 바로 개인이 지닌 예술적 한국춤 정체성이라는 점에서 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 긍정적 관계는 성립된다.

무용이 전지구화되는 현상 속에서 나 스스로도 엄청나게 깨졌고, 내가 춤예술을 바라보는 관점을 바꿔준 경험을 해외에서 많이 했어요. (이지현, A-161210-2)

다른 춤과 예술가들의 특징이 무엇인지, 세계 춤의 경향이 어떠한지에 대한 정보는 예술적 성장을 위한 장점과 단점 파악에 도움을 준다는 점에서 무용 전지구화는 한국춤 정체성 구축을 위한 ‘발전의 기회’로 여겨졌다. 움직임의 기술적인 면과 무대 연출 기술의 진보로 한국의 무용계는 성장하였고, 이제 서구 춤에 대한 일방적인 모방의 차원을 넘어 자극을 통해 도약할 수 있는 단계에 진입했다고 여겨졌다.

전지구적인 관점에서 동양과 서양의 춤이 서로 영향을 굉장히 미치고 있고, 이 현상에 대해 한편 긍정적으로 보지만, 또 한편으로는 서구적인 시각으로 가고 있는 것을 넘어서야 한다고 생각해요. 그 너머에 분명 새로운 길이 있을 거라고 저는 봐요. 모방의 단계를 지나고 조금 더 성숙해지면 자신들이 가지고 있는 것들을 가지고 새로운 것을 창작하듯이. (이수진, A-161210-1)

우리나라도 이제 어느 정도 성장했고, 또 우리가 나가보니 좋은 것도 별로 없다는 자신감도 생겼기 때문에 오히려 지금은 전지구화에 적극적으로 참여해서 우리 것을 어떻게 개발하는 것이 나은지 연구 하는 것이 좋은 거 같아요. (이수진, A-161210-1)

세계적 동향을 알고, 세계에서 무엇이 일어나는 지 더 빨리 아는 것이 중요해요. 한국적인 것이 우리 것, 이거는 이미 몸속에 체감되어 있는 거기 때문에, 이제는 자꾸 밖을 살펴야 한다는 거죠. (이지현, A-161207-1)

특히 창작춤에 융·복합이 좋은 것은 우리나라의 전통을 대체하는 방식에서 상당히 다양해질 수 있는 거예요. 창작춤 하시는 분들이 전통춤의 움직임이라든지 이미지 쪽에 갇혀 있었는데, 이것이 융·복합이 되면 전통이 이제 완전히 다른 식으로 해체가 될 수 있는 거죠. 이런 작업이 이루어지면서 안무가들이 만드는 프로덕션 자체에 상당한 변화를 일으킬 수가 있어요. (남진호, C-161221-1)

서구춤의 어법을 수용한 한국 예술가들의 움직임은 기능적인 면에서 외국인들을 넘어서고 있는데, 이는 한국인들이 내부와 외부 공간의 에너지를 인지하고 이

를 자신만의 새로운 에너지로 창출할 수 있는 능력이 뛰어나기 때문이다. 한국인들은 움직임을 표현하는 방법에 있어서 다른 이들과 차별성을 갖고 있으며, 이는 한국 예술가들의 고유한 정체성을 구축하는 강점이 된다.

서양춤이 유입되면서 영향을 받았죠. 우리도 1980년대까지는 무용수들이 잘 움직이지를 못했어. 그런데 이제는 움직임이 많이 발전해서 외국 사람들이 한국의 춤 잘 추는 무용수한테 움직임에 대해서는 못 당해. 오히려 수입해 가지 이제는. (나은경, A-161201-1)

지금은 외국 전 세계 유명 무용단에 한국인 무용수들이 다 있어요. 그런데 춤을 보면 분명 똑같은 움직임을 트레이닝을 했을 텐데도 달라요 한국 무용수들은. 한국무용을 배워서가 아니라. (정소연, P-161206-1)

전 세계가 네트워킹이 되면서 정보를 많이 갖게 되고 교류를 하면서 창의적인 부분에 영향을 미치면서 다양화되는 것은 맞는 것 같아요. (정소연, P-161206-1)

다. 길항관계

시대의 흐름에 뒤처지지 않기 위해 각 국의 무용예술가들은 동시대적 감각을 수용하고 자신의 춤의 어법을 개발하고자 노력한다. 하지만, 과도한 시대적 흐름의 추종은 서구의 춤예술을 무비판적으로 수용함으로써 몰(沒)문화성을 부각시킨다는 우려(민족미학연구소, 2002, p. 46)와 춤예술이 점차 여러 장르의 예술과 결합되는 탈장르의 공연예술로 획일화됨으로써 한국춤의 정체성이 약화된다는 문제점(신상미, 2007) 또한 제기되고 있다. 일부 무용 전문가들은 주체성 없는 그리고 몰개성적 유행의 일방적인 추종 현상이 나타난다는 관점에서 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계를 길항적으로 인식했다. 세계의 춤 트렌드를 쫓다보면 스스로 가지고 있던 장점까지도 버리게 되는 현상이 나타나기도 한다고 한 전문가의 이에 대해 우려를 나타냈다. 국제 교류를 통해 파악할 수 있는 세계 춤의 흐름과 경향은 개인의 고유한 예술성을 구축하고 개발하기 위한 발판이 되어야 한다는 점에서 맹목적 추종은 위험하다는 입장이다. 스스로 수용할 것과 수용하지 말아야 할 것에 대한 판단, 또한 수용할 것들이 있다면 구체적으로 자신의 예술

세계에 어떻게 긍정적인 영향을 미칠 수 있을 것인지, 해외 예술가 혹은 작품에서 좋은 요소들을 어떻게 내 것으로 체화시킬 것인가에 대해 끊임없이 자문하지 않는다면 예술가로서의 중심과 본질을 잃을 수밖에 없는 것이다.

무용 전지구화의 부정적인 면은 우리 춤의 고유성을 갖기가 힘들어요. 트렌드에 너무 약한 거지. 외국의 네트워크를 통해서 들어오는 것들을 쉽게 모방하고 빨리 받아들이기 때문에 오히려 좋은 것을 다 버리는 경우도 많잖아요. 자기가 가지고 있는 좋은 것을 버리고 지금의 트렌드 유행을 따르는 거죠. (박상미, A-161212-1)

춤은 몸짓 자체가 통용된 언어이다 보니까 잘못하면 그대로 가져오게 되는 거죠. 지금 해외하고 무용 교류를 하고 있지만, ○○○축제에 해외 단체들 한번 왔다 가면 국내 무용 경향이 다 바뀌잖아요. 굉장히 큰 영향을 받아요. (최민지, P-161220-1)

무용 전지구화로 인해 한국 무용계는 세계 춤에 대한 트렌드를 보다 빠르게 접할 수 있게 되었고, 이는 서구 춤에 대한 일방적인 모방 현상을 야기 시킴으로써 한국춤 정체성을 약화시킨다고 여겨졌다. 유행과 경향의 일방적 추종은 한국 춤예술의 개성을 희석시키고, 예술적 다양성을 감소시키며, 예술가들의 창의성에 부정적인 영향을 미친다는 입장이다.

우리나라 사람들은 어떤 트렌드가 제시되면 너무 쏠려서 모방하는 게 있어요. 어느 정도 급성장을 한 다음에는 다양하거나 깊이 있거나 이런 게 좀 사라지고, 그냥 비슷한 경향만이 반복되는 단점이 있어요. (박남준, P-161220-1)

외국의 경향만을 쫓아가다 보니까. 요즘 젊은 예술가들의 경우는 창작하는 과정에서 내가 추는 춤이 무슨 춤이지? 내가 어디에 와 있지? 그런 갈등이 굉장히 심한 것 같더라고요. (김정희, A-161128-1)

우리나라는 트렌디하게 가는 경향이 있어요. 어떤 게 대세라더라 하면 대부분 그 쪽으로 몰려가는데, 해외의 선진적 무용문화가 잘 다져진 곳을 보면 굉장히 다양하게 펼쳐지거든요. 무용가의 예술적 스타일에 따라 다양하게 전개되어야 하는데 우리나라는 일련의 흐름에 의해 몰려가는 경향이 있습니다. 자신이 가장 잘 할 수

있는 스타일을 찾아가는 과정이 필요합니다. (박연아, C-161205-1)

전문가들은 춤의 국제교류가 강화되면서 한국과 서구의 춤예술이 동질화되고 있다고 인식했다. 비단, 한국과 서구 뿐 아니라 세계의 춤이 동질화되고 있다고 보았다. 이러한 관점은 무용 전지구화로 인해 지역의 고유한 춤의 특성이 약화되고, 이와 함께 한국춤 정체성 또한 약화된다고 해석될 수 있다.

한국춤과 서양춤의 겉모습은 많이 동질화가 되었어요. (박상미, C-161212-1)

모든 나라가 춤을 서로 수입하고 수출하고 이런 게 반복이 되면서 어느 정도는 뿌리가 있지만 그래도 춤들이 비슷해지는 거 같아요. (이수진, A-161210-1)

일부 전문가들은 무용 전지구화에 의해 서구의 보편적 춤언어에 대한 수용이 보다 적극적으로 이루어지면서 한국 춤예술의 고유성이 약화되고 있다고 여겼는데, 전통·역사적으로 형성된 지역 문화예술의 고유성을 지키기보다 동시대적인 흐름을 따라감으로써 한국춤이 지닌 고유한 부분들을 잃어가고 있는 것에 대해 우려를 표했다.

무용은 지금 추세가 오버랩 되면서 우리 것을 잃어가고 있어요. 그것에 대해 안타까울 뿐이지. (나은경, A-161201-1)

우리 전통에 대한 소중함을 많이 잃어버리는 것 같아서 안타까워요. (채윤주, A-161221-1)

지역의 고유한 것, 역사적인 것을 지니고 있는 단체들이 서양이나 아시아에서도 많이 없어지고 있다는 거죠. (김정희, A-161128-1)

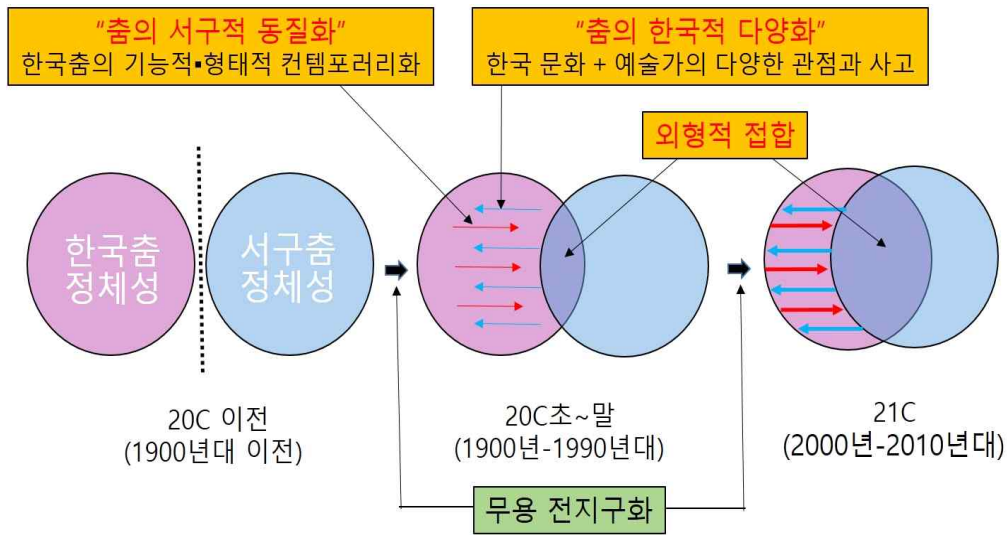
춤예술은 시대적 흐름과 별개일 수 없고, 무용 전지구화로 인해 다양한 춤들과의 접촉이 일어나는 상황 속에서 춤에 대한 예술적 정체성을 지키면서 새로움의 수용을 통해 독자적인 예술세계를 구축해내는 것은 그만큼 어렵다. 한국창작춤이 고군분투해 온 40년이라는 긴 세월은 전통의 새로운 창조가 얼마나 어려운 것인지를 드러낸다. 전지구화 현상이 모든 영역에서 나타나고 있는 시대적 변화라는 것은 분명하지만, 한국춤 정체성이 약화된다는 점에서 한 전문가는 무용 전지구

화에 대해 부정적 견해를 드러냈다.

모두 글로벌화가 될 필요가 없잖아요. 저는 무용만은 덜 글로벌화가 되었으면 좋겠어요. 각자의 고유한 것들을 지킬 수 있도록. (김재옥, P-161214-1)

이상에서 살펴 본 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계 속에서 연구자가 생각하는 중요한 쟁점은 ‘한국춤 정체성과 서구춤 정체성의 접합’으로, 이는 ‘한국춤의 서구적 동질화’와 ‘서구춤의 한국적 다양화’로 구분되어 논의될 수 있다. 한국의 춤예술은 세계 무용계의 흐름을 주도하는 서구 춤예술에 큰 영향을 받으며 변화해왔고, 이에 따라 한국춤 정체성은 작품의 형식과 표현에 있어서 서양춤 정체성과 접합을 보인다. 서구화의 문화적 교류가 거의 이루어지지 않았던 1900년대 이전에는 ‘고유한 지역의 문화’로서 한국의 춤예술, 그리고 이와는 구별되는 ‘이방 문화’로서 서구의 춤예술은 확연히 구분되었고, 유의미한 접합 현상은 없었다. 하지만 문호 개방 이후 1900년대 초 서구 춤예술이 국내에 유입되면서 춤의 현대화는 이루어졌고, 이에 한국춤 정체성과 서구춤 정체성은 ‘외형적 접합’을 이루기 시작한다. 이러한 접합은 새로운 춤문화로서 1920년대의 신무용과 1970년대의 한국창작춤을 등장시켰다. 1990년대부터 서서히 강화된 춤의 국제 교류는 기법적인 면에서 ‘춤의 서구적 동질화’ 현상으로 나타났고, 21세기에 들어 춤의 혼성적 결합이 강화되면서 한국춤과 서구춤의 정체성의 접합 현상은 강화되는 듯이 보인다. 하지만 이는 외형적인 접합일 뿐이며, 한국 문화예술의 고유한 특성, 그리고 예술가의 다양한 관점 및 사고는 서구 춤예술의 수용 과정에서 ‘춤의 한국적 다양화’를 가능하게 했다. 결국, 한국춤과 서구춤의 양식적 정체성의 일부 접합은 일어날 수 있지만, 예술가의 춤 철학에 따른 한국춤과 서구춤의 예술적 정체성은 다르게 나타날 수밖에 없고, 이에 한국춤과 서구춤 정체성은 결코 일치할 수 없는 고유성을 가지게 된다(그림 12). **무용 전지구화로 인한 한국춤 정체성과 서구춤 정체성의 접합은 한국춤이 서구춤의 양식적인 특성을 닮아가는 현상 때문에 일어나는 외형적인 모습일 뿐이며, 한국인으로서 체화된 문화, 그리고 예술가의 관점과 사고는 작품 속에 다양하게 투영된다는 점에서 개인이 지니는 예술적 한국춤 정체성은 서구춤 정체성과 구분된다.**

한국춤과 서구춤 정체성의 접합은 단순히 헤게모니적 문화 현상에 의해 또 다른 문화가 침식되거나 일방적으로 동질화됨을 의미하지 않는다. Stuart Hall이 주



[그림 12] 한국춤 정체성과 서구춤 정체성의 접합 양상

장하는 ‘접합 이론(the theory of articulation)’에 의하면 지배적 문화는 이를 수용하는 개인의 역사적 경험에 따라 새로운 형태로 나타나며, 여기서의 접합은 ‘특정한 조건 아래 두 개의 다른 요소를 서로 통일시킬 수 있는 연결 형태’(Grossberg, 1986, p. 53)로, 이때의 연결 형태는 다양한 방법으로 재 접합될 수 있는 수많은 가능성을 지닌다. 결국, 한국춤 정체성과 서구춤 정체성은 각기 다른 특징적인 층위들을 지니며, 비록 외형적인 면에서는 동일하게 보일 수 있지만 이는 부분적인 것일 뿐이다. 춤이란 기능적 어법과 예술가의 작가적 철학이 결합되어 나타나는 총체적 예술 행위로 이해되어야 한다는 점에서 결코 한국춤 정체성과 서구춤 정체성은 동일한 통일성을 갖지 않는다.

Stuart Hall의 접합 이론에서 강조되는 것은 문화의 부분과 전체의 관계를 결정 짓는 ‘복합적인 구조’로, 복합적인 구조의 각 부분들 사이에는 임시적인 지배와 종속의 관계들이 존재하게 된다(Grossberg, 1996). 한국춤 정체성은 ‘포스트모더니즘 시대의 새로운 문화적 트렌드와 힘의 관계’에 놓여있는 것이 사실이지만, 새로운 문화가 생성되는 복합적인 과정 속에서 한국의 문화와 ‘다양성’은 여전히 존재한다. 무용 전지구화 속에서 특정한 춤문화의 접합과 재-접합은 끊임없이 이루어질 것이며, 춤에 대한 정체성이 개인의 예술 행위로 실천될 때 그것은 ‘특수성’으로 이해되어야 한다. 접합된 춤 정체성의 부분 속에서도 여전히 차

이를 보존하고 있는 다른 부분들이 존재하기 때문에 ‘유사성’과 함께 ‘구별되는 차이들’로 인해 새로운 춤예술로 재탄생하는 것이다. 이러한 한국춤 정체성과 서구춤 정체성이 지닌 복합적인 접합의 구조는 다양한 춤의 창출로 이어진다는 점에서 긍정적이다. 접합은 두 가지 요소가 동일해지거나 혹은 한 쪽이 다른 쪽으로 용해되어 사라진다는 의미가 아니며, 두 가지의 실체는 ‘즉각적 동일성(immediate identity)’이 아니라 ‘통일 속의 차이(distinctions within a unity)’로 기능할 수 있다는 점(Hall, 1985, pp. 113-114)에서 한국춤 정체성이 서구춤 정체성과 부분적 통일 속에서도 차이를 지닌다는 논의로 전개될 수 있다. 무용 전지구화로 인한 서구춤의 영향은 한국인 예술가들의 관점과 사고를 확장시킨다는 점에서 창의성 발현에 도움이 되며, 새로운 한국춤 정체성을 구축하는 자극이 된다.

서구춤과 동질화된다는 것은 한국춤이 지닌 고유성이 부분적으로 약화되고 있다는 것을 의미하고, 이는 일면 한국춤 정체성의 약화로 보일 수 있지만, 이는 새로운 방향으로 한국춤 정체성이 구축될 수 있는 가능성으로 이해되어야 한다. 설령 움직임의 외형적인 면에서 서구적 춤의 동질화가 이루어질지라도, 예술의 본질은 창의성이고, 그 본질을 지향하는 예술가가 펼치는 춤의 세계는 자연스레 다양하게 전개된다. 예술이라는 행위는 단지 움직임만으로 완성되는 것이 아니며, 작가의 관점과 철학이 작품 속에 다양하게 녹아들어간다는 점에서 한국춤 정체성과 서구춤 정체성은 동일화될 수 없으며 형태적인 면에서도 완벽한 일치는 일어날 수 없다.

서구 춤이라는 보편적 어법을 따라갈 것인가? 한국 춤의 어법적 특색을 지킬 것인가? 예술가들은 고민한다. 전문가들은 두 가지 기로에서 고민할 필요 없이 자신의 것, 그저 개인의 예술세계를 펼치라고 말한다. 그것이 자신의 한국춤 정체성이며, 서구의 어법, 한국의 어법이라는 구분은 자신의 작품 세계를 드러내는 방법에 불과할 뿐이다. 그렇기 때문에 서구 중심의 보편적인 춤의 어법을 따르다고 할지라도 한국춤을 추어 온 예술가로서의 관점과 철학을 바탕으로 만들어진 작품은 개인이 구축한 한국춤 정체성의 결과물로, 한국춤 정체성과 서구춤 정체성의 접합은 Stuart Hall이 논의한 ‘또 다른 창조를 이끌어내는 다양화의 가능성’(Grossberg, 1986)으로 이해되어야 한다.

4. 한국춤 정체성의 재개념화

한국춤은 우리 민족의 삶의 역사를 반영하는 문화예술의 축적물로, 오랜 세월을 거쳐 구축된 춤의 몸짓들이 특정한 형식으로 양식화되고 작품화되어 전통이라는 이름으로 지금까지 이어져 오고 있다. 현대에 주로 연행되는 한국 전통춤은 신앙적 뿌리에 바탕으로 둔 굿춤을 제외하고는 대부분 조선시대에 발전하고 양식화된 춤들인데(정병호, 2011), 대한 제국 멸망 후 한성준이 집대성한 춤들도 조선시대에 산재되어 있던 여러 민속춤들을 정리한 것이며 그 또한 조선 춤이라 불리었기 때문에, 지금 우리가 명명하는 거의 대부분의 전통춤이 생성되고 발전된 시기는 조선시대다.

유교적 가부장의 사회적 분위기, 신분 차이로 인한 민중과 천민의 분노와 억울함, 억압된 여인들의 삶, 끊임없는 외세 침략에 대한 두려움과 공포, 농사의 성패에 따른 농민들의 굴곡진 삶, 양반들의 풍류, 궁중의 엄격하고 화려한 특성, 다양한 신앙적 믿음과 사상 등 한국춤은 조선시대 민족의 삶과 밀착되어 한민족의 한, 멋, 흥, 풍자와 해학의 미학, 다채로운 예술성 등으로 형상화되었다. 이렇듯 조선시대의 사회적 환경과 모습에 근거하여 탄생된 한국춤이 오늘날까지 전해지고 있기 때문에, 한국춤 정체성은 자연스레 전통적이고 민속학적인 관점에서의 협의적 개념에 묶이게 된다. 하지만, 무용 전지구화의 흐름 속에서 한국의 춤은 다양한 춤들과 조우하고 있고, 동시대적 예술을 추구하는 세계 춤의 흐름은 한국의 춤을 새롭게 이해하고 재창조하기 위한 관점의 전환을 촉구하고 있다. 이제 근대를 넘어 현대를 살고 있는 한국인의 삶은 전통적인 그것과는 구조적, 형태적으로 매우 다르며, 정서 또한 변화하는 환경에 따라 달라지고 있으며, 한국춤 정체성 또한 변화하고 있다. 이러한 시대적 흐름은 한국춤 정체성의 재개념화의 필요성을 촉구하고 있다.

무용 전지구화는 춤예술을 바라보는 인식과 사고의 전환을 가져왔고, 이에 무용 전문가들은 한국춤의 재개념화 필요성을 제시했다. 전문가들은 무용 전지구화라는 사회적 흐름에 따라 한국춤 정체성 또한 변화한다고 인식하였고, 이에 한국춤 정체성에 대한 새로운 관점이 필요함을 강조했다.

한국춤 정체성에 대한 새로운 관점이 필요해요. 우리가 정말 박제화된 전통에만

멈춰져 있다면 정말 창작자가 필요 없겠죠. 우리가 현대 사회를 살고 있기 때문
에, 이 시대를 반영하는 게 예술가들의 몫이라고 생각해요. 시대정신을 반영하고,
시대의 사회성, 이런 것들을 반영하는 게 절대적으로 필요한 부분이라고 생각해
요. (채윤주, A-161221-1)

하지만 정체성의 본질은 변화하지 않으며, 단지 변화의 가능성은 본질이 아닌
표현 양식의 변화로 봐야한다는 점을 지적한 전문가도 있었다. Harkness Ballet,
Joffry Ballet, 20th Century Ballet 등이 발레의 고전기법을 그대로 전승하면서 새
로운 표현수단을 찾고 있는 것과 같이(이순열, 2012, p. 234), 단지 한국춤이 표현
되는 양식의 변화와 진화가 있을 뿐이라는 것이다. 바로 양식적 측면의 한국춤
정체성의 변화다. 이러한 입장은 개인을 지배하는 정체성이란 생물학적으로 특정
한 뿌리에서 비롯된 것이며, 시간의 흐름과 환경적 요인들에 의해 어느 정도 유
연하게 바뀔 수는 있지만 개인의 중심을 잡아주고 주체의 본질을 나타내는 근본
적인 핵심은 그대로라는 생각에 기인한다.

근본적인 것은 바뀌지 않겠죠. 하지만 진화하겠죠. 진화란 표현이 맞는 거 같아
요. 변형되거나 재창조를 통해서 진화하겠죠. 우리의 삶이 그렇듯이 어떤 특정한
사건이나 노력이 계기가 되어 진화하죠. (서혜원, C-161219-1)

개인의 철학이 바뀔 수는 있어요. 지금의 관심사와 나이가 들었을 때의 관심사
가 다를 수 있어요. 하지만 결국 자신의 본질로 돌아오게 만드는 것이 정체성
이나 철학이라고 생각합니다. 그만큼이나 본능적으로 나를 지배하는, 내가 한국
사람이기 때문에 도저히 벗어날 수 없는 것이 태생적 정체성이라고 생각해요.
한국춤의 정체성도 변할 수 있어요. 한국 춤은 실제로 다양한 표현방법을 사용
하고 있습니다. 이 표현방식이 동시대를 살아가는 사람들과 널리 소통하는 양
식이 되면 정체성이 시대와 함께 변해 동시대 문화가 되는 거죠. 태생적 정체
성을 뿌리에 두고 시대적으로 소통하는 것이 오늘을 사는 예술의 정체성 즉,
컨템포러리라 할 수 있습니다. (이나영, P-161209-1)

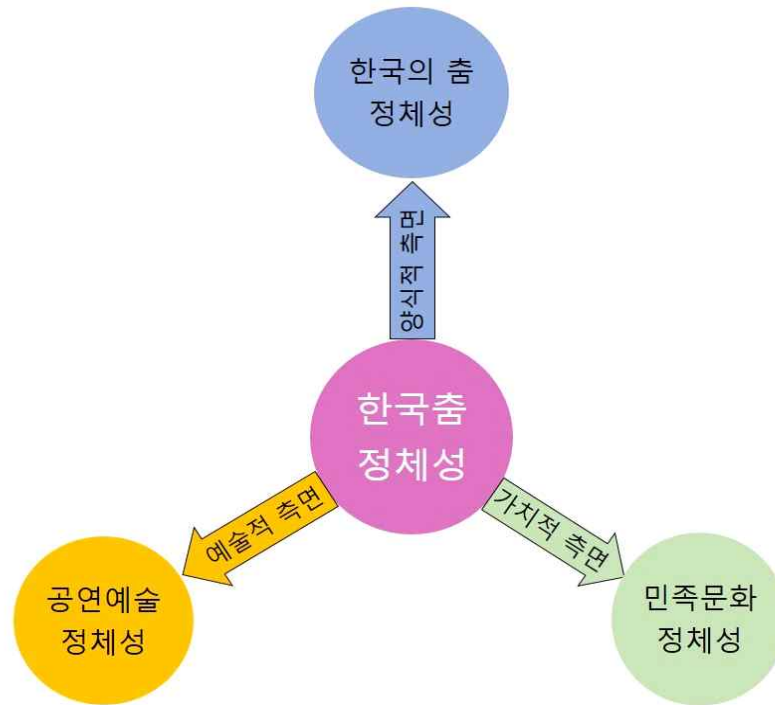
한국춤 정체성은 새롭게 개념화되어질 수 있다는 무용 전문가들의 의견은 정
체성은 생물학적인 요인이 아닌 ‘역사와 사회·환경적 요인에 의해 결정’된다는
관점(Stuart, 1992)과 그 맥을 같이 하며, 이러한 견해는 한국춤의 문화 정체성

에 대한 규정은 뿌리라는 본질보다는 ‘발전 과정에 의해 결정’ 된다는 관점의 차이를 지닌다. 결국, ‘한국춤이란 한국 사람들에 의해 추어지고 발전되며, 한국이라는 지역적이고 사회문화적 시대상이 반영된 춤이라는 점에서 과거의 한국춤과 현대의 한국춤의 본질은 같다고 할 수 있지만, 환경의 변화에 따라 표현 양식이 진화한다는 점에서 과거의 한국춤과 현대의 한국춤은 또한 다르다.’ 고 말할 수 있다. 오늘날의 한국춤은 새로운 모습과 형태로 진화하고 있으며, 이에 한국춤 정체성은 재개념화 될 필요가 있다.

본고의 이론적 배경에서 탐구되었듯이 전통적으로 구축된 민속학적 개념의 한국춤 정체성은 ‘한민족의 삶, 가치관, 철학, 사상 등의 내면적인 정신세계를 한국인으로서 고유한 몸짓과 소리(歌舞樂)로서 들어내는 것’ 으로, ‘사상과 정신’, ‘움직임 특성’, ‘복식 특성’, ‘음악적(장단) 특성’, ‘움직임 생성원리’, ‘미학적 특성’ 을 아우르는 한국춤이 지닌 고유한 특성을 의미한다. 하지만 무용 전지구화에 따라 이러한 전통적인 한국춤 정체성의 개념은 협의적 한국무용이라는 특정 춤 장르에서 탈피하여 한국의 전통과 현대 예술, 그리고 춤, 음악, 미술, 연극 등을 아우르는 공연예술의 개념, 그리고 한국의 예술인이라는 광의적 의미로 재개념화 되어야 한다는 인식의 변화를 일으켰다. 전문가들에 의하면 무용 전지구화 시대의 한국춤 정체성은 민속학적 관점으로 정의되는 한국적인 요소를 일부 담아내거나 변형하더라도, 혹은 한국적인 요소를 굳이 담아내지 않아도 한국인의 문화유전자 속에 내재된 ‘한국스러움’ 이 있기 때문에 어떠한 형태의 춤의 어법과 표현 방식을 사용하더라도 그것은 한국춤 정체성이 될 수 있으며 결국, 한국(의) 춤 정체성으로 이해되어야 한다는 것이다. 이러한 관점은 한국춤이란 ‘한국인의 삶이 예술적으로 형상화된 춤’ 이라는 본질적 정체성을 여전히 강조하고 있지만, 한국춤이 지닌 양식적인 정체성에 집착할 필요가 없음을 시사하고 있다.

무용 전문가들은 한국춤 정체성을 전통적이고 민속적 관점의 개념에서 벗어나 한국이라는 공간에서 한국인에 의해 발전되는 모든 춤이라는 동시대적이고 광의적 개념의 춤으로 확장시켜야 한다고 주장했다. 한국춤 정체성 재개념화에 대한 무용 전문가들의 의견은 첫째, 양식적 측면에서 한국춤 장르만이 아닌 다른 장르까지 아우르는 ‘한국의 춤 정체성’, 둘째, 예술적 측면에서 춤이라는 예술 영역만이 아닌 공연예술을 아우르는 ‘공연예술 정체성’, 셋째, 가치적 측면에서 전

통과 현대 문화를 포함하고 한국인의 문화 유전자를 드러내는 ‘민족문화 정체성’으로 나타났다(그림 13).



[그림 13] 한국춤 정체성의 재개념화

가. 양식적 측면: 한국의 춤 정체성

무용 전문가들은 한국춤 정체성이 ‘한국무용 장르를 벗어난 한국에서 추어지는 모든 춤의 정체성’으로 재개념화 되어야 한다고 인식했다. 전통적인 관점에서 바라보는 한국춤 정체성이 기능, 미학, 정신, 행위주체 요소를 모두 포함해야 하는 것이었다면, 지속적으로 진화하는 동시대 극장 예술의 관점에서 바라보는 한국춤 정체성은 이러한 네 가지 요소 중에서 어느 일부라도 포함되어 있다면 한국춤 정체성으로 받아들여져야 한다는 입장이다. 반드시 전통적인 동작을 넣어야 하는 것이 아니라 그 어떠한 요소를 통해서도 한국적인 것이 드러날 수 있다

면 이것은 한국춤 정체성을 가지고 있다고 말할 수 있다는 것이다. 결국, 무용 전지구화 시대에 있어 한국춤 정체성은 한국무용이라는 장르에 국한된 것이 아닌, 발레 혹은 현대무용 계열의 창작춤에서도 논의될 수 있는 한국의 춤 정체성이라는 개념으로 확장되어야 한다고 여겨졌다.

한국춤 전공자가 무대 위에서 도시 배경을 놓고 하면 한국춤이 아니냐. 기본무를 배운 상태에서 힙합춤을 추면 그게 한국 창작춤이 아니냐. 여전히 한국춤이 맞다는 거죠. 현대무용 전공자가 한복을 입고 춤을 춰. 그걸 이상한 눈으로 볼 것인가. 현대무용 전공자가 한복을 입고 수제천 음악에 춤을 췄는데, 관객이 한국의 색채를 느꼈다면 저는 그 안에는 한국춤 정체성이 내재되어 있다고 봐요. 한국의 문화적 색채가 작품에서 보여 진다면 그것은 한국춤 정체성이 드러난다고 말할 수 있다고 봐요. (이태환, P-161123-1)

한국 무용계는 오랜 기간 한국무용, 발레, 현대무용이라는 삼분법으로 구분되어 발전되어 왔고, 아직까지도 대부분의 교육과정은 이러한 교육 과정을 따르고 있다. 무용 전문가들은 동시대적 춤의 관점에서 이러한 구분은 없어져야 하는 것으로 생각했고, 삼분법의 잔재가 예술가들을 특정 전공에 고착하게 함으로써 그들의 창작 작업을 제한시킨다는 점에서 부정적으로 인식했다. 여러 가지 춤의 장르를 예술가의 춤 어법을 다양화시키는 방법으로써 교육되어져야 하고, 많은 춤의 언어를 습득하는 예술가가 그만큼 풍부하고 독창적인 자신만의 움직임 어법을 만들어 낼 확률이 높다고 보았다. 세계무대에서 인정받는 작품을 만들어낼 가능성 또한 높아진다고 여겼다.

계열적인 구분을 지니면 창작이 안 되죠. 창작자들에게 필요한 것은 기존의 틀에서 벗어나 새로운 시도를 하는 용기인 것 같아요. (김정희, A-161128-1)

사실 우리나라 교육과정 안에서 한국무용, 발레, 현대무용으로 나누어져 그렇지 사실 그냥 현대춤인거죠. 말 그대로 컨템포러리인거고. 창작 작업에 있어 장르나 계열의 구분은 별로 의미가 없다고 생각해요. 오히려 제약이 되는 경우를 훨씬 더 많이 봐요. 그냥 표현인거고. 표현양식을 무엇을 쓰느냐의 문제인거고. 사실 춤추는 사람이 노래할 수도 있는 거고, 노래하는 사람이 움직일 수도 있는 거고. 자기가 어떠한 것을 표현하고 싶은가의 문제인거죠. (정소연, P-161206-1)

우리가 한국춤이라는 범주와 영역에서 좀 벗어났으면 좋겠어요. 이 시대 국립무용단은 국립무용단이지 국립한국무용단이 아니라고 생각해요. 우리가 입고 있는 옷은 그냥 이 시대의 한국인인 ○○○의 옷인 거죠. 굳이 한복만이 한국인의 옷이라 할 수 없어요. 작품도 할 때마다 경향 및 성향이 달라져야 예술이라고 생각해요. (민준석 A-161217-1)

한국춤을 전공했다는 이유로 창작 작업에 사용되는 움직임과 호흡 또한 그 틀 속에 제한시킬 필요는 없다는 의견이 제기되었다. 한국춤은 자신의 기본 어법이 되는 것이고, 그 어법 위에 새로운 것들을 결합하고 변형시키는 것은 작가의 몫이 된다. 무용 전문가들은 창작 과정에서 가장 중요한 것은 안무자의 예술적인 감각과 창의성으로, 춤의 장르적 메소드에 얽매는 것은 바람직하지 못하다고 인식했다. 춤의 메소드는 창작을 잘 하기 위한 수단이 되어야 하며, 자유로운 창작 작업의 제약으로 작용해서는 안 된다는 입장을 취했다.

한국무용을 전공했기 때문에 한국무용스럽게 추어야 한다고 생각하지 않아요. 자기 것을 추어야 하는 거지. 자기 것을 추기 위해 한국무용을 배웠던 것 뿐 인거지. 거기서 자기 춤의 기본기를 닦은 거죠. 자기 춤을 추어야지 그게 컨템포러리인 거라 생각해요. (정소연, P-161206-1)

창작자들은 한국적인 움직임, 현대적인 움직임이라는 특정한 틀을 고집해서는 안 될 것 같아요. 시야가 넓어야 하는 거죠. 우리 춤을 가지고 창작을 해야 된다는 생각보다는 좀 더 깨어있는 사고로 표현적인 폭을 다양하게 넓힐 필요가 있어요. (김정희, A-161128-1)

각 안무자 혹은 단체가 각자의 아이덴티티를 개발해서 무엇을 무기로 장착하느냐가 중요한 거고, 그냥 그 선택 중 하나가 한국무용일 뿐인 거라고 생각해요. (최민지, P-161220-1)

한국춤 정체성은 전통적인 춤의 뿌리와 밀접하게 연관된다는 점에서 한국춤 계열의 창작자들 대다수가 민속학적 관점으로 구축된 한국춤 정체성에서 쉽게 벗어나지 못하고 있는 것이 사실이다. 하지만 무용 전문가들은 한국춤이 세계 무용계의 동시대적인 흐름에 동참하기 위해서는 춤의 전통만 매몰되어 있어서는 안 된다고 지적했다. 한국춤의 지역적이고 토착적인 특성에 대한 지나친 강조는

국제무대에서 통용되는 보편적인 춤 어법과의 괴리로 인해 우리춤의 해외 진출에 오히려 부정적으로 작용하기 때문이다. 결국 창작 작업에 있어서 한국춤 정체성은 한국무용 장르 안에서만 국한 시켰던 협의적 개념(김매자, 1994)에서 벗어나 ‘한국이라는 공간 안에서 행해지고 있는 창작 계열의 모든 춤’의 광의적 개념(성기숙, 1998, pp. 125-149; 송수남, 1993)으로 이해되어야 한다.

꼭 한국적인 의상을 입고 한국춤 호흡을 갖고 있고, 손을 감고, 뒤꿈치로 딛고 이게 더 이상 한국춤의 정체성이 아니에요. 답답한 틀이에요. 고정관념이에요. (이지현, A-161207-1)

한국춤, 한국의 춤. 다르잖아요. 한국의 춤으로 되어야 해요. 한국춤은 한국무용을 이야기하는 거지만, 한국에서 추어지는 모든 춤인 한국의 춤으로 가는 게 맞는 거 같아요. 한국창작춤이 아니라, 한국의 현대춤. (이지현, A-161207-1)

나. 예술적 측면: 공연예술 정체성

다양한 문화예술적 양식을 결합하는 장르간의 크로스오버 및 이종혼성이 강화되고 있는 무용 전지구화(Rosiny, 2007a)에 따라, 무용예술의 혼성적인 경향이 더욱 강화되고 있다. 무용 전문가들은 융·복합과 혼종 현상은 새로운 현상은 아니지만, 점차 강화되고 있으며 형태적인 면에서 진화하고 있다고 인식했다. 이러한 점에서 한국춤 정체성은 무용예술에서 벗어난 공연예술 정체성으로 재개념화되어야 한다고 여겨졌다.

사실 요즘은 융합 그리고 협업 작업들이 흔해졌어요. (정소연, P-161206-1)

물론 탄츄씨어터의 영향으로 한국 무용예술의 많은 부분들이 탈장르적인 탄츄씨어터로 가고 있는 부분이 있죠. 하지만 이런 현상은 무용이 가지고 있는 기본적 속성이 조금 더 진화하고 있는 거지 새로운 현상은 아니라고 봐요. (김재욱, P-161214-1)

탈장르, 융·복합은 이전부터 있어 왔어요. 지금은 조금 더 문자화하고 드러낼 뿐이죠. 초기 작업자들만이 아니라 지금은 모든 예술가들이 직·간접적으로 영향을 서로 주고받고 있어요. (민준석, A-161217-1)

융·복합, 탈장르는 당연한 건데, 건축이랑도 작품을 만들고, 기계랑 로봇이랑도 작품을 만들고. 대만의 유명 안무가가 로봇을 데리고 하는 안무를 보고 깜짝 놀랐어요. 그 공연이 세계적으로 엄청나게 팔리고 있대요. (이지현, A-161210-2)

세계의 춤예술은 점차 무용이라는 장르의 벽을 넘어서고 있으며, 보다 빠르고 적극적으로 크로스 오버되고 있기 때문에, 연극, 음악, 미술, 건축 등의 예술적 경계가 무너지는 종합예술로서의 성격이 두드러지고 있다(장광렬, 2014, p. 142). 그렇기 때문에 간힘 없이 자유로운 창작 작업을 펼치는 것이 이 시대의 춤예술이 지녀야 하는 흐름과 방향이라고 여겨졌으며, 이에 따라 한국춤 정체성 또한 전통이라는 역사적, 무용이라는 특정 춤 장르 안에 갇혀있을 수 없게 되었다.

얼마 전에 독일에서 정말 괜찮은 작품을 봤는데, 무용도 아니고 연극도 아니에요. 그런데 어떻게 보면 확실한 무용이고, 어떻게 보면 확실한 연극이에요. 그래서 저게 필요한 게 아닌가. 저런 작업들이. 저는 경계가 무너져야 한다고 생각해요. (최민지, P-161220-1)

한 전문가는 보다 자유로운 창작 작업을 위해서 공연예술과 무용을 별개로 생각해서는 안 되며, 무용을 공연예술을 위한 하나의 방법으로 이해되어야 한다고 강조했다. 국제무대에서 보여 지는 많은 무용 작품들은 무용이라는 예술 영역을 벗어나 공연예술의 차원에서 이루어지고 있고, 국내 무용예술가들도 춤을 바라보는 사고와 관점의 전환이 필요하다는 것이다. 세계적인 프랑스 안무가 Jérôme Bel은 ‘춤이 없는 춤예술’을 선보이며 새로운 언어의 춤 개념극 세계를 이끌었는데, 배경음악도, 움직임도 없는 <만들어낸 사람에 의해서 붙여진 이름(Nom donné par l' auteur)>(1994)이 대표적인 예이며, 그는 움직임이 배제된 자신의 작품들을 연극 혹은 조형예술로 불러도 상관없다고 하였다(장인주, 2005).

예술가들이 안무가들이 공연예술과 무용작품을 별개로 보지 않았으면 좋겠어요. 해외에서 이루어지는 작품을 보면 피지컬 시어터도 있고, 움직임, 대사, 노래도 하고 또 뭘 만들기도 하고. 그냥 무대화된 공연이에요. 그런데 아직 국내에 많은 예술가들이 그런 개념이 없어요. 무용만을 생각 하는 거죠. 무용은 공연예술 안에 있는 하나의 요소일 뿐이에요. 현대 작가들이 외국에 나가서 생각을 조금 더 바꿔

야 하는 부분이 우리가 공연하는 사람이지만 무용 작품을 만드는 사람이 아니라는 거. (이지현, A-161210-2)

춤 춤 무용 무용. 굉장히 답답한 생각이예요. 한국에서 춤을 추고 있는 모든 사람들을 가두는 행위라고 생각해요. (이지현, A-161210-2)

관객의 반응은 작품 성공의 주요한 지표가 된다는 점(홍미성·조진희, 2012)에서 공연예술로서의 춤은 점점 더 관객과 접촉하려는 움직임을 보이며(Philippe, 2011), 관객과의 소통에 힘쓰고 있다. 예술에 있어 대중성 확보는 더 이상 순수예술 추구라는 명목으로 간과될 수 없는 부분이며, 그 대중의 영역은 이제 세계인으로 확장되었다. 춤에 있어 점차 순수와 대중의 경계는 완화되고 있고, 무용 전 지구화의 강화는 세계 춤의 컨템포러리화 현상을 촉진시킴으로써 춤예술에 있어 대중, 보편, 상업이라는 개념을 더욱 적극적으로 수용하게 만들었다. 현대 예술에 있어서 더 이상 ‘대중, 상업’은 ‘고급, 순수, 예술’의 반대적 개념이 아니다. 관객 취향에 대한 지나친 의식은 작품의 예술성을 떨어뜨리는 위험을 수반할 가능성도 있지만, 예술성과 대중성은 반대 개념이 아니라 독립적으로 평가될 수 있으며, 예술성을 위해 대중성을 희생해야 할 필요가 없이 이를 동시에 추구할 수 있다는 논의(송은아, 2015)는 무용 예술의 대중성 추구에 대한 우려를 불식시키는 근거가 된다. 무용 전문가들 또한 한국춤 정체성을 논하는 데 있어서 관객의 반응을 매우 중요한 요인으로 바라보았으며, 단지 한국춤 전통의 기능적인 움직임이 드러나 있지 않다고 해서, 혹은 해외 안무가와와의 협업을 했다고 해서 한국춤 정체성이 흔들리는 것은 아니라는 입장을 취했다. 전통적으로 민속학적으로 구축된 한국춤 정체성에 대한 개념은 창작 작업에 있어 더 이상 예술가들이 지니고 가야할 의무감이 아니며, 국제문화상품으로서 인정받을 수 있는 새로운 한국춤 예술의 개발을 위해서는 한국춤 정체성도 새롭게 인식되어야 한다는 관점을 드러냈다.

융합된 것을 보는 관객이 뿔 가고 정말로 좋아하는 사람이 많아. 100명 중 99명이 다 좋다고 그래. 그러면 한국춤의 정체성은 살아 있는 거예요. 그런데 춤 정체성은 있어 전통을 가지고 있기 때문에. 그런데 관객이 다들 꾸벅꾸벅 졸고 나갔어. 욕하고 나갔어. 그러면 나는 정체성을 잃었다라고 말할 수밖에 없는 거지. (나은경, A-161201-1)

작품을 풀어나가는 과정에서 춤과 다른 예술을 얼마나 그리고 어떻게 결합시키려는가는 순전히 창작자의 몫이다. 공연예술이라는 큰 영역 안에서 춤을 인식해야 한다는 전문가들의 의견은 춤에 고정되어 있던 예술가들의 사고의 틀을 넓혀준다는 점에서, 또한 이로 인해 자신의 춤어법을 창의적으로 개발할 수 있다는 점에서 의미가 있으며, 이러한 관점은 한국춤 정체성의 개념을 보다 넓은 차원으로 확장시킨다.

다. 가치적 측면: 민족문화 정체성

무용 전문가들은 한국춤 정체성이 전통과 현대를 아우르는 한국인의 문화유전자를 드러내는 민족문화 정체성으로 재개념화 되어야 한다고 인식했다. 전문가들은 한국적인 움직임, 호흡, 음악 등 전통춤과 관련된 특성뿐만이 아니라 동시대적으로 발전되고 있는 춤의 특성들, 그리고 넓게는 한국의 모든 문화 예술적 자산들을 춤에 활용함으로써 한국 춤 정체성을 드러낼 수 있다고 생각했다. 이는 무용 전지구화로 인해 춤의 전통과 현대, 넓게는 문화의 전통과 현대가 공존하는 현상과 융합과 결합이 가속화됨으로써 예술 창조에 대한 경계와 틀이 점차 허물어져 가고 있는 흐름에 기인한다. 한 전문가는 한국의 전통예술을 한국 춤 정체성 구축의 핵심으로 여겼다.

한국 춤만의 차별성이라는 거 자체가 ‘우리 전통예술을 기반으로 했다.’ 라는 거. 전통예술의 다양한 움직임, 음악적 자산, 시각적이고 건축적인 모든 예술적이고 문화적인 자산들이 우리의 정체성을 만들어 가는 거 같아요. (정소연, P-161206-1)

하지만, 한국적인 창작춤 만들기 위해 반드시 오랜 역사를 지닌 전통적 요소를 활용해야하는 것은 아니며, 현대를 살아가는 한국인의 삶이 반영된 이 순간의 한국 사회를 나타내는 요소를 춤에 담는 것 또한 동시대적 한국춤 정체성이라 말할 수 있다는 의견이 제시되었다. 시간은 계속 흐르고 오늘은 내일의 또 다른 전통의 모습이며, 우리가 지금 정의하는 전통이라는 것조차 국가 간의 교류를 통해 외국의 문물을 수용해서 ‘재창조된 문화’ ((Breidenbach & Zukrigl, 1998/2003,

p. 240)이기 때문이다. 통시적이고 공시적인 문화적 특성을 포함하는 무용 전지구화는 결국 한국 춤 정체성은 전통과 현대의 문화예술을 아우르는 개념으로 확장시키는데 영향을 미치고 있다.

엄격히 말하면 신무용이 나왔을 때 그건 컨템포러리였잖아요. 그런데 시간이 지나면 과거 무용이 되는 거고 전통 속으로 들어가는 거죠. 우리가 지금 하는 그 현대가 미래에는 분명 과거가 되는 거예요. (최민지, P-161220-1)

현대 한국 사회의 여러 가지 요소들 중에서도 얼마든지 가져올 수 있다고 생각해요. 우리가 한국적 창작춤이라고 했을 때 꼭 100년, 200년 전의 전통만 갖다 쓴다는 건 아니에요. 물론 전통에 의존하려고 하겠지만, 적어도 이론적으로 말한다면 오늘날 이 순간의 한국사회까지 다 포함해서 해야 되는 것이 맞다고 봐요. (박남준, P-161220-1)

시대의 변화에 맞게 새로운 것을 추구하고 찾는 것이 현대를 살아가는 예술가들의 본성이라고 할 때, 국제교류가 강화되는 무용 전지구화의 흐름 속에서 한국춤의 모습과 정체성 또한 변화하게 된다. 무용 전문가들은 전통적으로 이어져 온 특성만이 한국춤 정체성이라 말할 수는 없으며, 우리가 살고 있는 지금 현 시대를 반영하는 것 또한 한국춤 정체성의 일부가 되어야 한다고 보았다.

꼭 전통스러워야지만 춤 정체성이 있는 거는 아니라는 얘기죠. 정체성이라는 것은 시대의 변모에 비례해서 가는 거 같아요. 이조 시대의 정체성을 그 이론을 가지고 지금의 정체성을 찾으려고 하면 그게 맞겠어요? 안 맞지. (나은경, A-161201-1)

전통춤 그리고 신무용만이 한국춤의 정체성이라고 할 수가 없어요. 어떻게 내가 그 정신과 사상을 가지고 시대에 맞게끔 재창조하느냐가 중요한 거죠. 그것이 전통을 지키는 또 다른 방법이에요. 한국춤 정체성은 시대에 맞게, 또 누구 앞에서 추느냐에 따라 달라지는 거예요. 모든 것에 맞춰서 변화하는 거예요. 하지만 그 춤에 대한 철학은 지녀야 되겠지. (황정아, A-161214-2)

인종과 민족은 문화적 차이를 드러내는 주요한 요인으로, 인간의 신체에는 ‘체화된 문화(embodied culture)’가 내재되어 있다는 관점에서 특정 민족의 춤추는

신체는 다른 민족의 그것과는 다르다(Savigliano, 2009). 그렇기 때문에 한국춤 정체성에는 한국인의 문화유전자가 자연스레 내포되어 있고, 이는 한국의 모든 예술가들에게 적용되는 것으로 특정 장르에 국한되지 않는다. 무용 전문가들은 외국에서 유입된 현대무용이라 하더라도 한국인에 의해서 추어진다면 한국의 춤으로서 정체성을 지닐 수 있으며, 이는 발레 장르에도 똑같이 적용된다고 보았다. 인간은 지리적, 민족적, 역사적, 문화적 환경의 영향을 받고, 이는 예술가에 있어서도 마찬가지이며 이러한 특성들은 작품에 자연스럽게 녹아들기 마련이라는 것이다. 무용 전문가들은 한국인으로서 지니는 체형, 기질, 사고방식, 교육방법, 음식문화, 주변 환경 등은 다른 이들과는 다른 우리만의 고유성이 되는 것이고, 이러한 사회문화적 배경이 한국의 춤 정체성을 만드는 요인으로 작용한다는 입장을 취했다.

한국이기 때문에 갖고 있는 한국인이기 때문에 피에 섞여 있는 한국인의 유전자. 한국의 문화적 자산들. 이게 우리의 경쟁력이예요. 지금은 외국 전 세계 유명 무용단에 한국인 무용수들이 다 있어요. 그런데 춤을 보면 분명 똑같은 움직임을 트레이닝을 했을 텐데도 달라요 한국 무용수들은. 한국무용을 배워서가 아니라. 유전자의 힘인 것 같아요. 피 속에 흐르는 한국인이기 때문에 갖고 있는. (정소연, P-161206-1)

외국 사람들한테 물어봤습니다. 답은 간단해요. 너희 한국 사람이잖아. 생긴 것도 다르잖아. 음식도 다르잖아. 그게 너희의 정체성 아니냐. (이나영, P-161209-1)

한국인이라는 그 자체가 DNA고 정체성이 있다고 생각해요. 우리 민족이 지닌 음식 문화는 과거로부터 이어져 내려온 음식 문화, 즉 숙성된 김치와 된장을 먹기 위해 기다려야 하는 시간의 개념과 문화에서 출발하죠. 이러한 문화적 정체성과 관련된 부분은 한국, 일본, 중국, 모든 나라가 각기 다르다고 생각해요. (민준석, A-161217-1)

한국 사람이 추는 모든 춤이 한국춤이 돼야죠. 한국 사람의 몸 체형에서 나오는 것, 유전자, 이런 것들을 무시 못하죠. 이런 관점에서 봤을 때는 우리가 꼭 한국춤이라는 것에 갇혀 있을 필요가 있을까 생각이 들어요. (김재욱, P-161214-1)

무용 전문가들은 춤의 문화적인 정체성에 얽매이는 것 보다 중요한 것은 개인

의 철학이며, 한국인으로서 존재한다는 그 자체를 한국 춤 정체성의 충분조건으로 바라보았다. 춤을 바라보는 개인의 관점과 사고는 한국이라는 사회문화적 환경에 의해 구축되고 형성되며, 예의, 끈기, 공동체 문화, 역동성(열정), 어울림(조화), 흥(신명), 한, 자연스러움, 발효(숙성) 등으로 특징지어지는 ‘한국인의 문화유전자’ (한국국학진흥원(편), 2012)는 의식·무의식적으로 자연스럽게 예술가의 예술 세계에 투영되기 때문이다.

나는 누구냐. 나는 무엇이냐를 깊이 있게 파고들면 결국 나는 한국인이다. 그럼 내가 살고 있는 이 환경, 나의 역사, 5천년부터 이어온 역사는 저절로 나오는 거죠. 자기 자신에게 충실하다보면 자기의, 내 어깨에 실려 있는 5천년의 역사가 나오겠지. 그런 관점으로 들어가는 거지. (박상미, C-161212-1)

아무리 생활의 양식이 서구화, 현대화 되었을지라도, 서구의 춤 테크닉을 배웠을지라도, 우리 몸속에 흐르는 문화적 습관은 내재되어 있기 때문에 한국 춤 정체성은 드러난다고 보았다.

민족이 가지고 있는 문화적 습관은 있을 수밖에 없어요. 젊은 친구들이 서양의 현대무용을 기초로 배웠더라도 생활 속에서 오는 그 사람의 몸에서 흐르는 그런 한국적인 흐름은 있는 거거든요. (황정아, A-161214-2)

한국춤을 추었던 아니든 근본적으로 한국 사람의 몸속에 지니는 우리만의 에너지는 있어요. 그것은 생활양식, 습관, 체질 등에서 오는 거죠. (황정아, A-161214-2)

한국인 예술가, 그 행위 주체 자체로 한국 춤 정체성은 담보되는 것이라는 의견이 재차 강조되었다. 한국인이 가지고 있는 감정, 이를 표현하는 방법, 몸에서 풍겨져 나오는 고유의 색감과 기운은 본래 우리 몸에 장착된 민족적 특성으로, 이는 다른 국가의 예술가와와는 다른 한국인만의 것이라 보았다.

인류학에서는 몸이 가지고 있는 고유의 색감이 있다고 얘기하잖아요. 우리는 서구인들과 감정 표현에 있어 좀 달라요. 아주 섬세한 미분음처럼. 어느 정도 올리고 어느 정도 내리고 하는 것은 자기 몸이 가지고 있는 호흡의 길이라든지 이런 거에 따라서 미분음이 나오는 거고. 그런 감정은 어느 누구도 배울 수가 없어요. 가

르쳐줄 수가 없어요. 그 사람이 가지고 있는 것이 DNA예요. 그게 한국인은 서로 공통적으로 가지고 있는 DNA인거지. 그게 예술로써 표현이 된다고 했을 때는 다른 거예요. 발레에서 강수진이 뭐가 다르기 때문에 서구인들이 신기하게 생각하죠. 그런 면에서 나는 DNA가 결국은 차별성을 가질 수 있는 근거라고 봐요. (이수진, A-161210-1)

무용 전지구화 시대에 더 이상 춤 정체성은 더 이상 전통이라는 틀 안에서 인식되어서는 안 되기 때문에, 전통춤을 추지 않는다고 해서 춤 정체성을 상실했다고 평가될 수는 없으며, 한국인으로 태어난 예술가들이 모인 무용단체는 어떤 춤을 추든지 간에 한국의 춤 정체성을 가진 단체로 이해될 수 있다는 입장이다.

한국피를 가진 동양인 단원들이 모여서 있는 자체가 코리아 정체성인데. 거기서 꼭 전통춤을 추어야지 그 무용단의 춤 정체성이나. 한국 사람이니까, 한국 남녀가 모인 무용가들이 모인 단체니까 무엇을 추든지 간에 한국의 춤 정체성을 가진 단체다, 이렇게 볼 수 있다고 봐요. (나은경, A-161201-1)

이상으로 살펴 본 한국춤 정체성의 재개념화는 오늘의 한국 춤은 어제의 춤과 다르며, ‘세계 속의 우리’와 ‘우리 속의 세계’가 조화되는 시대(전지구화의 시대)에 오늘날의 한국 춤을 새롭게 찾는 것은 당연하다는 관점(이순열, 2012, p. 226)에 의해 정당화된다. 예술가 개인의 춤에 대한 철학과 사고는 한국이라는 사회문화적 환경에 의해 구축되고 형성되기 때문에, 예의, 끈기, 공동체 문화, 역동성(열정), 어울림(조화), 흥(신명), 한, 자연스러움, 발효(숙성) 등으로 특징지어지는 ‘한국인의 문화유전자’ (한국국학진흥원(편), 2012)는 의식·무의식적으로 자연스럽게 개인 예술가에게 내재된다. ‘나는 예술가’와 ‘나는 한국인’이라는 두 가지 명제 중 ‘나는 예술가’라는 사실에 초점을 두고 자유로운 창작 작업을 하다보면 한국인으로서 성장하며 경험하고 배운 문화적 특징들은 자연스럽게 작품에 담기게 될 것이다. 춤이 지닌 양식적인 정체성에 얽매는 것보다 중요한 것은 개인의 춤에 대한 철학이라는 점에서 한국 춤 정체성은 존재론적 차원에서 이해되어야 할 필요가 있다. 존재론적 차원의 한국 춤 정체성은 한국의 전통 혹은 문화적 요소를 의도적으로 찾는 예술가에게 ‘자유’라는 보다 넓은 사고와 표현의 공간을 허락함으로써, 한국적이어야 한다는 의무감과 강박관념으로부터

벗어나게 해줄 것이다. 예술가는 개인 창작자로서 생각하고 표현하고자 하는 것을 작품에 담으면 되고, 작품에 한국적인 요소가 반드시 드러나지 않아도 그것은 여전히 유의미한 한국인 예술가의 작품으로서 의미를 갖는다.

V. 결론 및 제언

1. 결론

본 연구는 무용 전지구화와 한국춤 정체성, 그리고 이 둘의 관계에 대한 무용 전문가들의 인식을 밝힘으로써, 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 영향관계를 탐색했다. 세 가지 연구문제를 중심으로 요약한 연구결과와 무용 전지구화로 인해 전문가들이 제시한 한국춤 정체성의 재개념화에 대한 내용은 다음과 같다.

첫 번째 연구문제는 ‘무용 전문가들은 무용 전지구화를 어떻게 인식하고 있는가?’로, 그 결과는 춤의 문화상품화, 춤의 정보통신화, 춤의 네트워크화, 춤의 컨템포러리화, 그리고 춤의 역설공존화의 다섯 가지로 도출되었다. 전문가들은 무용 전지구화를 첫째, **춤문화와 경제 개념의 결합 과정**으로 여기며, **춤을 생산, 유통, 소비 구조 속의 문화 상품**으로 인식했다. 둘째, 인터넷의 발달로 **시·공간의 제약 없이 춤예술에 관해 보다 빠르고 광범위하게 공유할 수 있는 춤의 정보통신화 과정**으로 인식했다. 셋째, **북미와 유럽 중심으로 형성된 춤 네트워크가 점차 비서구로 강화·확산되는 과정**으로 인식했다. 한국의 경우, 무용 전지구화는 1990년대에 태동, 2000년대에 촉진, 2010년에 가속화되고 있는 것으로 보았다. 넷째, **세계 춤이 컨템포러리화되는 흐름에 동참하는 과정**으로 인식했다. 다섯째, 전문가들은 무용 전지구화를 동질과 다양, 전통과 현대, 모방과 창조, 보편과 독창이라는 **춤의 역설이 공존하는 과정**으로 인식했다.

두 번째 연구문제는 ‘무용 전문가들은 한국춤 정체성을 어떻게 인식하고 있는가?’로, 그 결과는 **양식적 한국춤 정체성, 예술적 한국춤 정체성, 가치적 한국춤 정체성**의 세 가지로 도출되었다. 첫째, **양식적 한국춤 정체성**은 정신·미학·기능적 차원에서 한국춤이 지니는 특성으로, ‘정신적 차원’의 한민족의 사상과 정신, 한·흥·신명의 정서, ‘미학적 차원’의 정중동, 곡선미, 조화성·즉흥성·상징성·표현성 등, ‘기능적 차원’의 움직임·호흡, 장단·음악, 의상·소품·소도구 등을 의미한다. 둘째, **예술적 한국춤 정체성**은 ‘**철학적 차원**’의 예술가의 춤 철학이 ‘**실재적 차원**’의 춤 행위를 통해서 드러나는 예술적 특성을 의미한다.

셋째, 가치적 한국춤 정체성은 ‘이념적 차원’의 춤을 통해 추구하는 가치를 ‘실천적 차원’에서 실현하는 행위를 의미한다.

세 번째 연구문제는 ‘무용 전문가들은 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계를 어떻게 인식하는가?’로, 그 결과는 **호불호의 가치 판단이 제외된 상용관계, 긍정적인 호혜관계, 부정적인 길항관계**의 세 가지로 나타났다. 첫째, 전문가들은 무용 전지구화가 한국춤 정체성을 지속적으로 변화하며 새롭게 구축되는 ‘생성적 정체성’이 되도록 영향을 준다는 점에서 이 둘의 관계를 상용적으로 인식했다. 둘째, 전문가들은 무용 전지구화가 ‘긍정적 자극제’로서 한국 춤예술의 재창조를 장려한다는 점에서 이 둘의 관계를 호혜관계로 인식했다. 셋째, 전문가들은 무용 전지구화에 의해 물개성적 유행의 추종 현상으로 춤예술이 동질화됨으로써 한국춤 정체성이 약화된다는 점에서 이 둘의 관계를 길항관계로 인식했다.

마지막으로 전문가들은 무용 전지구화에 따른 한국춤 정체성 재개념화가 필요하다고 인식했고, 이는 세 가지로 나타났다. 첫째, 춤의 양식적 측면에서 **한국춤 정체성을 벗어난 ‘한국의 춤 정체성’**, 둘째, 춤의 예술적 측면에서 **무용예술을 벗어난 ‘공연예술 정체성’**, 셋째, 춤의 가치적 측면에서 **전통과 현대를 아우르고 한국인의 문화유전자를 드러내는 ‘민족문화 정체성’**이다. 전문가들은 한국춤 정체성 구축이 국제무대에서 경쟁력을 키우고 한국의 춤 예술을 발전시킬 수 있는 가능성과 기회를 제공해 준다는 점에서 **무용 전지구화를 희망적, 주체적, 적극적으로 재해석하고 있었다.**

2. 제언

본 연구를 통해 무용 전지구화는 춤이라는 예술을 특정 장르 안에 가두는 것이 아닌 열린 사고와 또 다른 가능성을 위한 ‘자유와 소통의 과정’이라는 것, 그리고 무용 전지구화 과정 속의 한국춤 정체성은 전통적이고 민속적 관점의 개념에서 벗어나 동시대적 차원의 예술로, 한국이라는 공간에서 한국인에 의해 발전되는 모든 춤인 ‘한국 춤’이라는 광의적 개념으로 이해되어야 함이 드러났다. 삼분법적 구분에 익숙해져있던 연구자 또한 춤을 바라보는 고정된 사고의 틀을 벗게 되었고, 또한 무용 전지구화로 인해 새로운 창조에 대한 예술가들의 열망과

영감이 지구적 차원으로 확장되고 공유됨으로써 춤의 잠재력을 배가시킨다는 긍정적인 인식을 갖게 되었다.

한국 춤 정체성은 한국인 예술가로서 존재할 수 있는 근본적 뿌리와 연관된 개념으로, 한국인으로서 지녀야 하는 문화적 소양과 자긍심을 길러준다는 점에서 전통춤을 포함한 한국 전통문화에 대한 공부는 필수적이다. 우리 문화에 대한 넓은 지식의 폭은 개인이 표현할 수 있는 예술적인 스펙트럼을 확장시켜준다는 점에서 예술가의 잠재력 향상에 도움이 된다. 전통 문화에 대한 꾸준한 관심은 한국 예술가로서의 정체성 구축에 도움이 되며, 이는 자연히 전통과 현대를 관통하는 해안과 통찰력을 갖게 해주는 기반이 된다. 무엇보다 중요한 것은 한국인 예술가로서 춤을 바라보는 관점과 철학의 기저에 위치한 한국의 전통문화에 대한 올바른 지식과 그 가치를 소중히 여기는 자세다. 타 문화예술을 수용하는 열린 자세는 전지구화를 살아가는 우리에게 있어 필수적인 미덕이지만, 이와 함께 강조되어야 할 것은 자국의 문화에 대한 자부심으로, 한국 전통춤을 포함한 전통문화가 소홀히 다루어져서는 안 된다.

한민족은 예로부터 몸과 정신을 하나로 연결된 전체로 바라보았기 때문에 춤에 있어서도 몸과 정신의 소통과 연결을 중요시했다. 소통은 비단 개인적 차원에서만 중요한 것이 아니라, 개인과 타인, 집단과 집단, 국가와 국가 차원에서도 매우 중요하다. 특히나 지역적인 경계가 허물어지고 세계가 하나의 공동체로 인식되고 있는 전지구화 시대에 있어 로컬과 글로벌의 소통과 연결은 문화예술 공동체로서 모두가 함께 발전하기 위한 키워드가 된다. 춤이란 인간의 정서와 사고를 몸짓으로 표현하는 예술이라는 점에서, 춤 행위의 본질은 정신과 신체의 조화를 드러내고, 이를 통해 관객에게 감동을 주는 것이라 할 수 있다. 무용 전지구화에 따라 춤예술은 유통과 소비를 목적으로 만들어지는 문화상품으로 인식되고 있지만, 여전히 춤예술의 본질에 관한 탐구와 고민은 병행되어야 한다. ‘나는 춤을 왜 추는가? 춤을 통해 무엇을 이루고자 하는가? 개인의 자아실현을 넘어 춤이 사회에 기여할 수 있는 바는 무엇인가? 혹은 어떠한 방법으로 기여할 수 있는가?’ 등의 개인과 사회의 조화와 소통에 관한 숙고 또한 춤을 추는 예술가로서 인지해야 하는 중요한 쟁점이다. 개인과 타인이 함께 더불어 살아가는 ‘나눔과 배움’의 실현에 관한 아름다운 고민은 춤예술에 대한 대중들의 사회적 인식을 보다 고차원적으로 높이는 역할을 할 것이다.

한국 춤 정체성 구축은 예술가들만의 문제가 아니며, 사회문화의 전반적 환경과 밀접하게 연결된다. 그렇기 때문에 교육제도, 지원제도, 공연예술현장, 저널리즘, 춤예술을 바라보는 사회문화적 인식이 일정한 수준으로 발전하고 유기적으로 조화를 이룰 때 한국 춤 정체성은 보다 발전적인 방향으로 형성될 수 있다. 한국 예술계 전체의 발전을 위해서는 무용계의 발전이 이루어져야 하고, 무용계의 발전을 이루기 위해서는 무용계에 몸담고 있는 모든 이들의 노력이 모아져야 한다. 집단적 이기주의를 지양하고 서로가 서로를 인정해주고 격려해주는 예술공동체 의식, 춤과 예술을 사랑하는 마음, 그리고 다른 이들의 장점을 수용하고 받아들임으로써 발전해 나가는 열린 마음은 한국의 춤예술을 성장시킬 수 있는 열쇠다.

다음은 본 연구와 관련된 후속 연구에 대한 제언이다. 첫째, 무용 전지구화와 한국춤 정체성에 관해 무용 전문가 및 일반인을 대상으로 한 양적 연구가 필요하다. 본 연구를 통해 모든 전문가들이 무용 전지구화 현상에 대해 인지하고 있음이 드러났지만, 전문가들이 인식하고 있는 무용 전지구화가 진행된 수준에 대한 지각이 어느 정도인지에 대한 정보는 제공하지 못하고 있다. 전지구화 개념의 구성요소 중 하나인 ‘인지 수준’에 대한 정도를 밝히는 양적 연구는 무용 전지구화가 어느 정도 수준에서 얼마만큼 진행되고 있다고 느끼는지에 대한 구체적인 정보를 제공해 줄 수 있을 것이다.

둘째, 본 연구는 무용의 국제교류 현장에 몸담고 있는 전문가들을 대상으로 이루어졌기 때문에 무용 이론가로 활동하는 이들의 의견은 반영되지 않았다. 무용 이론가들이 인식하고 있는 무용 전지구화와 한국 춤 정체성에 대한 후속 연구가 필요하다. 물론, 이론적인 지식이 풍부한 평론가들의 의견이 반영되었다는 점, 일부 평론가들은 이론적인 작업도 병행한다는 점에서 일부 이론적 차원에서의 논의가 이루어졌다고 할 수 있지만, 평론작업과 이론작업은 구분된다는 점에서 무용 이론가들을 대상으로 한 연구의 필요성이 있다. 이러한 연구는 무용 전지구화와 한국 춤 정체성이라는 주제에 대해 다각적인 논의를 가능하게 함으로써 이론적 기반을 넓히는데 도움이 될 것이다.

셋째, 한국 춤 정체성의 구축과정과 영향 요인을 밝히는 연구가 필요하다. 예술가로서 춤에 대한 확고한 정체성을 구축하는 일은 모든 예술가들의 지향점으로, 그 형성과정에 대한 심층적인 연구는 그들의 예술적 성장과 발전에 실질적인 도움을 줄 수 있을 것이다. 예술가로서의 춤에 대한 정체성 구축은 여러 가지 환

경적 요인들과 밀접할 수밖에 없는데, 실질적으로 어떠한 요인들이 영향을 미치는지, 긍정 혹은 부정적 영향을 미치는 요인은 무엇인지, 프리랜서 예술가와 집단에 소속된 예술가들의 정체성 구축의 차이점은 없는지 등 여러 가지 관점에서 이루어지는 연구는 예술가의 긍정적 정체성을 구축하는 방법에 대한 구체적인 아이디어를 제공할 수 있을 것이다.

넷째, 무용 전지구화에 대한 외국인 전문가들의 인식 연구가 필요하다. 하나의 예술 현상에 대한 관점은 여러 가지일 수밖에 없고, 사회·문화적 환경이 다른 지역에 사는 이들의 관점은 다를 수밖에 없다. 외국인들도 무용 전지구화에 대해 인지하고 있는지, 이를 어떠한 과정으로 이해하고 있는지를 밝히는 연구는 본 연구와 비교를 통해 지역 예술가들의 무용 전지구화에 대한 관점의 차이를 밝힐 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

- 강수미(2009). 공공성 · 타자성 · 대중성의 예술: 다문화시대의 문화예술의식을 위한 소고. **철학 · 사상 · 문화**, 8, 22-54.
- 강정원(2011). **질적 연구 방법 입문**. 서울: 서울대학교 사회과학연구방법론 상담실.
- 국립국어원(2015). 국립국어원 표준국어대사전. 서울: 국립국어원. 검색일 2016.3.16., 출처 <http://stdweb2.korean.go.kr/>
- 권미선(2008). **정재의 무구에 관한 연구**. 미간행 석사학위논문. 숙명여자대학교 대학원.
- 권수현(2016.6.10.). “한국 현대무용, 전통과 현재 잇는 창의적 재해석 돋보여”. 연합뉴스. 검색일 2016.10.28., 출처 <http://www.yonhapnews.co.kr/bulletin/2016/06/10/0200000000AKR20160610063300005.HTML?input=1195m>
- 권혁재(2016.10.12.). 맨발의 김매자 “춤은 아름다움 아닌 삶 보여줘야”. 중앙일보, 22.
- 김경미, 손어진, 김민희(2013.1.21). ‘민중춤’ 이애주, 국립극장 ‘블랙리스트’ 에 오른 이유. 프레스리안. 검색일 2016.3.2., 출처 <http://www.pressian.com/news/article.html?no=5732>
- 김경은(2011). 무용의 전지구화 과정에 대한 탐색. **대한무용학회논문집**, 69, 25-48.
- 김경은(2015a). 미국 대학생들의 한국춤 경험에 관한 질적 연구. 매사추세츠(Massachusetts) 주(州)의 대학을 중심으로, **무용역사기록학**, 39, 59-95.
- 김경은(2015b). 이애주(李愛珠) <바람맞이>춤에 내재된 한국춤의 본성. **비교민속학**, 58, 47-96.
- 김매자(1994). **한국의 춤**. 서울: 대원사.
- 김명희(2013). **한국 무대미술 발전과정 연구: 조선후기부터 근대를 중심으로**. 미간행 석사학위논문. 상명대학교 예술디자인대학원.
- 김세운(2013.6.27.). 유럽무대 홀릴 이혜경 & 이즈음 무용단의 ‘짧은 수다’, 민중의 소리. 검색일 2016.12.20., 출처 <http://www.vop.co.kr/A00000649630.html>
- 김세운(2014.6.25.), 이번엔 독일 홀린다, 이혜경 & 이즈음 무용단의 ‘여우뚱’, 민중의 소리. 검색일 2016.12.20., 출처 <http://www.vop.co.kr/A00000649630.html>
- 김순정(2005). 20C. 초 고르스키의 발레 작품개혁에 관한 연구. **대학무용학회논문집**, 43, 21-37.

- 김신아(2014). 전문가 제언 김신아. 정재왈(편). **2014 국제행사 참가지원 리서치 보고서** (pp. 42-45). 서울: (재)예술경영지원센터.
- 김신일(1999). 미국의 현대무용이 한국 현대무용에 미친 영향: 1950년대 미국의 현대무용이 미친 영향을 중심으로, **무용예술학연구**, 4, 21-39.
- 김연정(2013). **안무가 인큐베이팅 프로그램에 대한 연구: 한국문화예술위원회의 사례를 중심으로**. 미간행 석사학위논문. 이화여자대학교 대학원.
- 김영희(2013). 서양무도와 레뷰댄스. 월간 문화공간, 2013년 9월호. 검색일 2016.11.14., 출처 http://navercast.naver.com/magazine_contents.nhn?rid=1526&contents_id=36239
- 김영희, 김채원, 김채현, 이종숙, 조경아(2014). **한국춤통사**. 서울: 보고서.
- 김예림(2013). 무용 총론: 2012 무용 총론. 한국문화예술위원회(편). **2013 문예연감** (pp. 407-417). 서울: 한국문화예술위원회.
- 김운미, 황희정(2011). 춤의 정체성 논의와 실제 - <백조의 호수> 사례를 중심으로, **무용역사기록학**, 21, 1-16.
- 김지수(2016.1.31.). 무용가에서 전문직업인으로 끝없이 진화중인 발레리나 김주원: 그 융합의 에너지. ECONOMY Chosun. 2016년 2월호. 검색일 2016.3.3., 출처 http://economyplus.chosun.com/special/special_view_past.php?boardName=C03&t_num=9069&img_ho
- 김태원(1991). **문화와 춤의 전망**. 서울: 현대미학사.
- 김태원(1992). **후기 현대춤의 미학과 동향**. 서울: 현대미학사.
- 김태원(1997). **예술춤 시대의 진동**. 서울: 현대미학사.
- 김태원(2004a). **예술춤의 위기와 전망**. 서울: 현대미학사.
- 김태원(2004b). **춤의 미학과 교육**. 서울: 현대미학사.
- 김태원(2011). **한국 춤문화의 변동과 사회**. 서울: 현대미학사.
- 김태원(2015). **춤문화의 변화와 지평**. 서울: 현대미학사.
- 김현정(2009). 한국무용의 정체성에 대한 포스트구조주의적 접근. **대한무용학회논문집**, 60, 75-113.
- 김효분(1989). **1980년대 한국 창작무용 연구**. 미간행 석사학위논문. 이화여자대학교 대학원.
- 김혜수(2013). 버선 디자인의 표현 특성과 현대적 활용, **Journal of Digital Interaction Design**, 12(4), 31-42.
- 김혜진(2005). 무용공연의 컴퓨터그래픽(CG) 기술 도입과 디지털(Digital) 형상화. **한국 무용과학**

회지, 10, 15-26.

노정용(1997). 1996년 무용분야 주요 현황. 한국문화예술진흥원(편). **1997 문예연감** (pp. 1086-1097).

서울: 한국문화예술진흥원.

문명옥, 김야지(1985). 한복 버선에 관한 연구: 버선 원형의 비교를 중심으로, **한국의류학회지**, 9(2), 103-113.

문애령(1994). **비평적 관점에서 본 무용예술**. 서울: 눈빛.

문화체육관광부(2010). **2010문화예술정책백서**. 서울: 문화체육관광부.

문화체육관광부(2015). **2015 공연예술실태조사**. 서울: 문화체육관광부.

문화체육관광부(2016). **2015 예술인 실태조사**. 서울: 문화체육관광부.

문화체육관광부, 예술경영지원센터(2008a). **2007 공연예술 국제교류 활동 현황**. 서울: 문화체육관광부. (재)예술경영지원센터.

문화체육관광부, 예술경영지원센터(2008b). **2007 공연예술실태조사**. 서울: 문화체육관광부. (재)예술경영지원센터.

문화체육관광부, 예술경영지원센터(2009a). **2008 공연예술 국제교류 활동 현황**. 서울: 문화체육관광부. (재)예술경영지원센터.

문화체육관광부, 예술경영지원센터(2009b). **2009 공연예술실태조사**. 서울: 문화체육관광부. (재)예술경영지원센터.

문화체육관광부, 예술경영지원센터(2011). **2011 공연예술실태조사**. 서울: 문화체육관광부. (재)예술경영지원센터.

문화체육관광부, 예술경영지원센터(2016). **국제문화교류 전문인력 실태조사**. 서울: 문화체육관광부. (재)예술경영지원센터.

문화체육관광부, 한국문화관광연구원(2000). **2000 문화예술인실태조사**, 서울: 문화체육관광부.

문화체육관광부, 한국문화관광연구원(2003). **2003 문화예술인실태조사**, 서울: 문화체육관광부.

문화체육관광부, 한국문화관광연구원(2006). **2006 문화예술인실태조사**, 서울: 문화체육관광부.

문화체육관광부, 한국문화관광연구원(2009). **2009 문화예술인실태조사**, 서울: 문화체육관광부.

문화체육관광부, 한국문화관광연구원(2012). **2012 문화예술인실태조사**, 서울: 문화체육관광부.

문화체육관광부, 한국문화관광정책연구원(2005). **2005 공연예술 실태조사**. 서울: 문화체육관광부.

민경화(2015). 무용에서 유튜브의 활용에 대한 연구. **대한무용학회논문집**, 73(1), 75-94.

민족미학연구소(2002). **우리춤의 전통과 창조성**. 서울: 현대미학사.

- 민현주(2004). 한국 춤의 세계화 방향 및 과제. **한국체육철학회지**, 12(2), 455-473.
- 민현주(2007). 올림픽을 통한 스포츠와 무용예술의 상호작용, **대한무용학회지**, 50, 29-44.
- 박병성(2014. 7). Interview, 안은미 안무가. 월간 The Musical, vol. 130. 2014년 7월호. 검색일 2016.3.3., 출처 http://www.themusical.co.kr/Magazine/Detail?enc_num=A%2BdS%2BQ41818w%2BGGZQ2zXgA%3D%3D
- 박소현(2013). 국내 · 외 공연예술 레지던스 프로그램 비교분석. **대한무용학회논문집**, 71(6), 51-82.
- 박순영(1995). 사회문화의 해석학적 지평: 해석학적 방법론과 사회 역사 연구. **해석학연구**, 1, 231-274.
- 서필웅(2006.9.11). 가을밤 ‘춤의 향연’에 빠져보세요. 서울경제. 검색일 2016.7.5., 출처 <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=103&oid=011&aid=0000148586>
- 세계무용연맹 홈페이지. History. 검색일 2016.2.8., 출처 <http://www.worlddancealliance.org/History.html>
- 성기숙(1998). **전통의 변용과 춤창조**. 서울: 현대미학사.
- 성기숙(1999). **한국 전통춤 연구**. 서울: 현대미학사.
- 성기숙(2007). **근대 한국춤의 전통과 신무용의 창조적 계승**. 서울: 민속원.
- 성기숙(2016). 창무회와 김매자의 무용사적 의의, **창무이즘-창무회의 춤사상**. 창무회 40주년 학술 심포지엄, 2016.12.6, 예술가의집 다목적홀, 창무예술원, 창무회.
- 성재형(2012). 한국 춤에 내재된 사상적 배경과 미적 특성. **우리춤과 과학기술**, 18, 134-155.
- 손민호(2004). **공연예술 활성화를 위한 무용 마케팅 전략에 관한 연구**. 미간행 석사학위논문. 중앙대학교 예술대학원.
- 손예운(2015.8). Cover Story. 대만의 ‘운문무집(雲門舞集)’ 12년만의 내한, 클라우드게이트댄스 시어터(CloudGate Dance Theater). 2015년 8월호. 무용월간지 <몸> 공식 블로그. 검색일 2016.2.1., 출처 <http://dancemomm.blog.me/220444076983>
- 손희경(2006). **국제행사를 통한 한국 창작무용의 국제화 경향**. 미간행 석사학위논문, 용인대학교 대학원.
- 송미숙, 김경은(2012). 역사적 관점에서 바라 본 세계의 문화예술교육: ‘제2차 세계문화예술교육대회’와 무용교육의 방향. **한국무용사학**, 13, 219-246.
- 송수남(1993). 창작무용의 대두와 현주소. 92 ‘춤의 해’ 학술분과(편), **세계로 향한 우리춤 뿌리찾기**

- (pp. 125-133). 서울: 92 ‘춤의 해’ 학술분과.
- 송은아(2015). 예술성-대중성 측정을 위한 개념 탐색. **한국엔터테인먼트산업학회논문지**, 9(1), 65-73.
- 신상미(2007). **몸짓과 문화: 춤 이야기**. 서울: 대한미디어.
- 신진욱(2009). 해석학의 존재론적 전환과 ‘정당한 이해’의 이상: 사회과학의 해석적 방법론에 대한 함의. **한국사회학**, 43(1), 23-55.
- 심정민(2007). **21세기 전환기의 무용 변동과 가치**. 서울: 현대미술사.
- 심정민(2011.6.19). 한국창작발레 활성화를 위한 제언. 심정민의 무용비평 무용평론 카페. 검색일 2016.6.1., 출처 <http://cafe.naver.com/21critic/746>
- 심정민(2014). 취임 1주년 맞이한 국립현대무용단 예술감독 안애순 SPOTLIGHT. 월간 객석 - 매거진 캐스트. 2014년 8월호. 검색일 2016.12.19., 출처 http://navercast.naver.com/magazine_contents.nhn?rid=1439&contents_id=64819
- 안문경, 김경은(2007). 안무 창의성에 대한 질적 탐색. **한국무용과학회지**, 14, 1-11.
- 안은미(2014.6.21.). 두산아트스쿨 무료강좌. 내일을 향한 답문 2- “한국의 현대미술가에게 묻고 듣는다” . 검색일 2016.3.3., 출처 <https://www.youtube.com/watch?v=KUGAHS7z81M>
- 안은미(2015.11.26.). 인문예술콘서트 오늘, 안은미 <몸의 인류학>. 예술가의 집. 검색일 2016.3.3., 출처 <https://www.youtube.com/watch?v=Xf8uwLYR7Po>
- 양건열(2002). **문화정책성 확립을 위한 정책방안 연구**. 서울: 한국문화관광정책연구원.
- 양유나, 염계화(2014). 6대륙 무용예술단체의 관계강도별, 참여빈도별 SNS 활용분석. **한국체육학회지**, 53(6), 431-439.
- 어수웅(2013.1). 무용가 안은미: 나를 바꾼 책, 내가 바꾼 삶. **월간 VON Magazine**, 7, 56-59.
- 엄은진, 강혜련(2012). 국립무용단 역대단장 5인의 작품세계 고찰, **한국무용학회지**, 12(2), 21-34.
- 여석기(1981). 전통문화와 외래문화. **정신문화연구**, 4(3), 4-14.
- 우형주(역)(2013). 자연주의 안무 스타일, 국립무용단과 협업하는 테로 사리넨. 월간 미르. 2013년 9월호, vol. 284, 19-21.
- 유민영(1998). **한국 근대극장 변천사**. 서울: 태학사.
- 유인화(1997.1.16). 인터뷰 한국 무용가 손인영씨 “지신밟기·농무등 무대춤으로 재창작” . 한겨레. 13.
- 유인화(1997.8.18). 무용가 손인영씨 한국춤 세계화 앞장 ‘뉴욕 돌아서’ . 경향신문. 19.

- 유주현(2013). 한국무용의 새로운 ‘현대성’, 국립무용단 <단(壇)>, <목향> 연출한 정구호. 월간 미르. 2013년 9월호, vol. 284, 16-18.
- 유주현(2016). 전통과 현대의 충돌이 일으킨 돌풍, 2015 칸 댄스 페스티벌. 월간 미르. 2016년 1월호, vol. 312, 42-47.
- 윤단우, 손예운(2016). 춤으로 세계무대와 소통한다, 월간 <몸> 공식 블로그. 검색일 2016.10.27., 출처 <http://dancemomm.blog.me/220419680413>
- 윤택경(2015). 한국창작무용의 정체성과 가능성. **한국무용연구**, 33(1), 47-79.
- 윤대성(2015.5.22.). 오스트리아 린츠주립무용단 예술감독 메이 홍 린(Mei Hong Lin) - <블라인드 데이트> 인터뷰. 댄스포럼 블로그. 검색일 2017.3.4., 출처 <http://blog.naver.com/danceforum/220367653793>
- 윤미정(2005). **소매틱 차원에서 본 접촉즉흥무용의 의미와 기능**. 미간행 박사학위논문. 연세대학교 대학원.
- 윤소원(2015). **진도씻김굿 무구의 표현적 상징성에 관한 연구**. 미간행 석사학위논문. 이화여자대학교 대학원.
- 윤중강(2014). 발칙한 이중결합, 국립현대무용단 ‘불쌍’. 월간 미르. 2014년 10월호, vol. 297, 33-34.
- 윤지현(2006). 한국 비보잉의 세계지역화: “비보잉을 사랑한 발레리나”를 중심으로. **대한무용학회 논문집**, 48, 169-189.
- 윤지현(2012). 세계화 시대 한국 춤 공연의 혼종성에 대한 문화상호주의 고찰. **대한무용학회논문집**, 70(2), 173-190.
- 윤지현(2013). 세계화 시대 한국춤의 경계: 한국전통춤의 전승에 대한 문화상호적 접근. **민족미학**, 12(1), 39-67.
- 이경구(2014.10). 춤웹진. 예술을 사랑하는 사람들 속에서 맛보는 유쾌한 스틸. 2014년 10월호, vol. 62. 검색일 2016.3.3., 출처 <http://blog.naver.com/dancewebzine/220145971429>
- 이경섭(2010). 굿문화의 전통과 문화적 정체성. **남도민속연구**, 20, 201-246.
- 이금수(2001). **무용공연 마케팅에 관한 연구**. 미간행 석사학위논문. 중앙대학교 대학원.
- 이동성, 김영천(2012). 질적 연구방법으로서 근거이론의 철학적 배경과 방법론적 특성에 대한 고찰. **열린교육연구**, 20(2), 1-26.
- 이명진(1997). 부토와의 비교를 통한 한국창작무용의 정체성 연구. **대한무용학회논문집**, 22,

105-116.

이민정(2016.3.21.). 인터뷰 기사, 조세 몽탈보의 시간은 흐른다, 무용 <시간의 나이> 안무 조세 몽탈보, 월간 SCENEPLAY. 검색일 2017.1.23., 출처 <http://blog.naver.com/splaybill/220660836394>

이병옥(1999). 한국무용사의 시대구분의 문제제기와 방안모색. **제1회 한국예술종합학교 전통예술원 학술심포지엄 발표 자료집**, 71-93.

이상일(2003). 무용의 사회적 기능. **2003 한국무용학회 학술심포지엄 발표 자료집**, 309-366.

이상현(2006). 정보화시대의 군사변환, 하영선, 김상배(편). **네트워크 지식국가, 21세기 세계정치의 변환**(147-175). 서울: 을유문화사.

이순열(2012). **더욱 아름다운 춤으로**. 서울: 댄스뷰.

이애주(1989). 춤이란 무엇인가. **서울대학교 사대논총**, 39, 141-152.

이애주(1995). 승무의 구조와 춤사위 연구. **한국민속학**, 27, 283-313.

이애주(1999a). 우리춤의 미의식 체계. 한국무용교육학회 학술심포지엄, 12-32. .

이애주(1999b). 한국의 춤과 소리. **민주시민교육논총**, 4(1), 83-95.

이애주(2002). 외래문화 전래에 다른 한국 민속춤의 변모양상. **실천민속학연구**, 4, 195-207.

이애주(2004). 우리 몸짓과 소리를 통하여 본 민족의 정체성. **한국정신과학학회지**, 8(2), 11-24.

이애주(2006). 한국의 몸짓, 한뼘춤. **한국정신과학학회 추계 학술대회 논문집**, 25, 247-248.

이애주(2010.4.6) 109차 나눔문화포럼 강연: 시대를 바꾼 나의 춤, 나의 몸짓. 장소: 광화문 나눔문화포럼실. 주최: (사) 나눔문화연구소.

이애주(2011.5.9). 한국전통춤회 수업자료, 장소: 과천 승무전수관.

이윤희(2010). 문화정체성 확립을 위한 연구. **한국사상과 문화**, 51, 305-323.

이재민(2016). 공간무대의 미학: 아돌프 아피아와 윌리엄 포사이스의 작품을 중심으로. **드라마 연구**, 50, 41-90.

이종호(2011). 무용 총론: 2010년 무용계를 돌아본다. 한국문화예술위원회(편). **2011 문예연감** (pp. 345-352). 서울: 한국문화예술위원회.

이지선(2010). **디지털 영상매체 시대 춤의 환영성에 관한 고찰**. 미간행 박사학위논문. 이화여자대학교 대학원.

이흥재, 양건열(2001). **2001 문화정책백서**. 서울: 한국문화관광연구원.

임현진(2002). 전지구화, 한국사회 및 스포츠. **계간사상 여름호**, 6-26.

- 장광렬(2006.2). 내가 만난 안 바브르 - 현대예술의 모호함을 넘어 감성적 소통으로. 월간정보지
예술의 전당, 검색일 2016.11.6., 출처
http://www.sac.or.kr/magazine/s_m_view_a.jsp?mag_id=2575
- 장광렬(2001). 무용 기획자료: 2000년도 무용분야 현황분석. 한국문화예술진흥원(편). **2001 문예연감**
(pp. 1409-1422). 서울: 한국문화예술진흥원.
- 장광렬(2014). **변동과 전환: 춤비평으로 보는 한국의 춤**. 서울: W미디어.
- 장원영(2005). 피테의 세계문학 개념 형성. **독일어문학**, 30, 137-159.
- 장인주(2005). 문화정책을 통해 본 프랑스 무용의 정체성, **프랑스문화예술연구**, 14, 231-259.
- 장인주(2012). 무용 총론: 제대로 된 ‘비빔밥’ 이 그리웠던 2011년 무용계. 한국문화예술위원회(편).
2012 문예연감 (pp. 337-347). 서울: 한국문화예술위원회.
- 장인주(2016). 상상하라, 현실이 될 때까지 - 안무가 조세 몽탈보 인터뷰. 월간 미르, 2016년 3월호,
vol. 314, 8-11.
- 장지영(2015.8.10). 대만의 세계적 안무가 린화이민 “나는 커피와 차를 다 즐기는 사람”. 국민일보,
18.
- 장지영(2016). 끊임없는 도전, 변화의 열망 - 안무가 조세 몽탈보와 김매자. 월간 미르, 2016년
5월호, vol.316, 14-19.
- 장혜선(2016). 국립무용단과 조세 몽탈보의 시대를 잇는 움직임 WELCOME INTERVIEW. 월간
객석 - 매거진 캐스트, 2016년 3월호. 검색일 2016.11.13., 출처
http://navercast.naver.com/magazine_contents.nhn?rid=1439&contents_id=110791
- 장현수(2011). **국립무용단 안무자의 작품성향 분석**. 미간행 석사학위논문. 중앙대학교 예술대학원.
- 정다훈(2015.9.12). ‘Rice’ 삶에 대한 경건한 찬양을 느낄 수 있는 70분. 엔터미디어. 검색일
2016.7.4., 출처 http://www.entermidia.co.kr/news/news_view.html?dx=4790
- 정병호(1985). **한국춤**. 서울: 열화당.
- 정병호(1995). **춤추는 최 승희 - 세계를 휘어잡은 조선 여자**. 서울: 뿌리깊은나무.
- 정병호(2004). **한국무용의 미학**. 서울: 집문당.
- 정병호(2005). **한국의 전통춤**. 서울: 집문당.
- 정성숙(2011). 국가민족의 담론 하 한국춤의 변화양상고찰. **한국무용연구**, 29(2), 123-146.
- 정은영(2008). 다문화시대 한국 춤의 문화정체성에 관한 연구. **한국스포츠리서치**, 19(6), 19-30.
- 정은주(2012). **컨템포러리댄스에 나타난 포스트모던댄스의 미적 특성과 기능**. 미간행 박사학위논문,

단국대학교 대학원.

정재왈(편)(2014). **2014 국제행사 참가지원 리서치 보고서**. 서울: (재)예술경영지원센터.

정재왈(2015). 한국 무용의 해외 진출 양상 및 활성화 방안. 서울아트마켓(PAMS)를 중심으로 **무용예술학연구**, 56, 91-107.

조명래(1994). 세계화 속의 한국공간환경: 지구화의 의미와 본질. **공간과 사회**, 4, 32-77.

조지훈(1996). **한국학 연구(조지훈전집 8)**. 경기: 나남.

채희완(1985). **공동체의 춤 신명의 춤**. 서울: 한길사.

채희완(2000). **한국춤의 정신은 무엇인가**. 서울: 명경.

천수림(2013). 한국적인 정서를 현대화한 우리 춤으로 세계를 매혹하다, Topclass, 2013년 12월호.

검색일 2016.12.20., 출처

<http://topclass.chosun.com/board/view.asp?catecode=J&tnu=201312100010>

최세완, 김민자(1993). 현대패션에 표현된 한국복식의 전통미: 1980년 이후 한국디자이너 작품을 중심으로, **한국의류학회지**, 17(1), 103-117.

춤추는 거미(2013.9.27.). 벨기에 피핑 톰 무용단 <반덴브란덴가 32번지>. 춤전문 웹진, 춤추는

거미. 춤 나누기 프리뷰. 검색일 2016.11.5., 출처

<http://www.dancingspider.co.kr/rb/?c=6&uid=8090>

최민우(2016.7.25). ‘당케 수진’ 1400개 패넌 물결... “완벽한 마무리 행복하다”. 중앙일보, 21.

최석규(2014). 2014 누더존 참가가 최석규. 정재왈(편). **2014 국제행사 참가지원 리서치 보고서** (pp.132-139). 서울: (재)예술경영지원센터.

최윤영(2007). **관객가치 및 라이프스타일 분석을 통한 무용공연 관객개발 연구**. 미간행 박사학위논문. 세종대학교 대학원.

최의창(2000). 체육교육의 목적과 의미의 두 측면. **교육학연구**, 38(2), 221-237.

최의창(2011). 댄스 리터러시 혹은 무용소양 - 문화예술교육으로서 무용교육의 목적 재검토 **한국무용기독교학회지**, 21, 139-161.

최해리(2010). 한국무용의 미적 특성에 대한 논의들. 댄스포스트코리아, 춤 지식. 검색일 2016.10.15., 출처 <http://blog.naver.com/chumnuri2010/100109786845>

하영신(2012). **무용예술의 포스트모더니티에 관한 고찰: 컨템포러리 댄스의 흐름과 미적 특질 분석**. 미간행 석사학위논문, 한국예술종합학교 무용원.

한국국학진흥원(편)(2012). **한국인의 문화유전자**. 서울: 아모르문디.

- 한국문화예술위원회(2010). **2010 문예연감**. 서울: 한국문화예술위원회.
- 한국문화예술위원회(2011). **2011 문예연감**. 서울: 한국문화예술위원회.
- 한국문화예술위원회(2012). **2012 문예연감**. 서울: 한국문화예술위원회.
- 한국문화예술위원회(2013). **2013 문예연감**. 서울: 한국문화예술위원회.
- 한국문화예술위원회(2014). **2014 문예연감**. 서울: 한국문화예술위원회.
- 한국문화예술위원회(2015). **2015 문예연감**. 서울: 한국문화예술위원회.
- 한국문화예술위원회(2016a). **2016 문예연감**. 서울: 한국문화예술위원회.
- 한국문화예술위원회(2016b). ‘2014 벨기에 한국예술특집행사’ 개막, 검색일 2016.10.27., 출처 http://www.arko.or.kr/arkoinfo/page9_list.jsp?board_idx=103&board_crud=S&idx=32036.
- 한국문화예술진흥원(1989). **1988 문예연감**. 서울: 한국문화예술진흥원.
- 한국춤비평가협회(2014.10.9.). 춤웹진 인터뷰. 춤·현장·人 (1) 무용 국제 프로듀서 김신아. 2014년 10월호 vol. 62. 검색일 2016.10.26., 출처 <http://blog.naver.com/dancewebzine/220146027574>.
- 한국춤비평가협회(2015.1.2.). 춤웹진 좌담, 유럽에서 활동하는 한국의 독립 안무가들. 2015년 1월호, vol. 65. 검색일 2016.10.26., 출처 <http://blog.naver.com/dancewebzine/220227941012>
- 한국춤비평가협회(2015.5.31.). 춤웹진. 댄스랩 서울 & 프랑스 국립무용센터 교류사업. 검색일 2016.10.26., 출처 <http://blog.naver.com/dancewebzine/220375235318>
- 한국춤비평가협회(2016.6.5.). 춤웹진. 표지인물 대담, 취임 100일 맞은 국립발레단 예술감독 강수진 vs 이순열. 2014년 6월호, vol. 58. 검색일 2016.3.3., 출처 <http://blog.naver.com/dancewebzine/220020757131>
- 홍미성, 조진희(2012). **무용관객의 공연만족이 관여도와 무용소비행동에 미치는 영향**, 27, 43-59.
- 홍은화(1996). **한국인의 정체성 연구: 민족정체성에 대한 태도를 중심으로**. 미간행 박사학위논문, 고려대학교 대학원.
- 황병권(2007). **탈의 제작에 대한 연구**. 미간행 석사학위논문. 중앙대학교 예술대학원.
- 황운숙(2008). 무용 현황분석: 2007년 무용계 현황분석. 한국문화예술위원회(편). **2008 문예연감** (pp. 357-370). 서울: 한국문화예술위원회.
- 황운숙(2010). 무용 현황분석: 2009년 무용 현황분석. 한국문화예술위원회(편). **2010 문예연감** (pp. 286-326). 서울: 한국문화예술위원회.

- 황윤숙(2011). 무용 현황분석: 2010년 무용 현황분석. 한국문화예술위원회(편). **2011 문예연감** (pp. 353-400). 서울: 한국문화예술위원회.
- ACC (2016). Asia Culture Center Blog, Retrieved August 2, 2016, from <http://blog.naver.com/asiaculturecenter/220501317811>
- Accolla, J. R., & Morris, M. (1993). *Mark Morris* New York: Farrar Straus Giroux.
- Aerowaves Ltd. (2015). Aerowaves Web site. Retrieved August 2, 2016, from <http://aerowaves.org/>
- Akram Khan Company (2015). Akram Khan Company Web site. Retrieved February 1, 2017, <http://www.akramkhancompany.net/>
- Albers Foundation (2016). Thread. Artist Residency and Cultural Center. Retrieved October 25, 2016, from <http://www.thread-senegal.org/>
- Albert, S., & Whetten, D. A. (1985). Organizational identity. *Research Organizational Behavior*, 7, 263-295.
- Albrow, M. (2014). *Global age essays on social and cultural change* Frankfurt am Main: Klostermann.
- Albrow, M., & King, E. (1990). *Globalization, knowledge and society: Readings from international sociology*. London: Newbury Park: Sage.
- Alliance of Artists Communities(2016). Alliance of Artists Communities Web site. Retrieved October 24, 2016, from <http://www.artistcommunities.org/dance-resources/home.html>
- Allievi, S. (2010). Immigration and cultural pluralism in Italy: Multiculturalism as a missing model. *Italian Culture* 28(2), September, 85-103.
- Ambrosio, N. (2008). *Learning about dance: Dance as an art form and entertainment* (5th ed.). Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt Publishing Company.
- American Dance Abroad (2016). American Dance Abroad Web site. Retrieved August 3, 2016, from <http://americandanceabroad.org/>
- American Dance Festival (2016). American Dance Festival Web site. Retrieved March 1, 2016, from <http://www.americandancefestival.org/>
- American Psychological Association. (2010). *Concise rules of APA style* (6th ed.). Washington, DC: American Psychological Association.
- Anderson, J. (1983, November 6). Dance: Chang Mu troupe from Korea, *The New York Times*
- Anderson, J. (1986). *Ballet & modern dance: A concise history*. Princeton, NJ: Princeton Book.

- Andre, R. (1983). The idea of the dance: from Aristotle to Mallarmé. In R. Copeland & M. Cohen (Eds.), *What is dance?: Reading in theory and criticism* (pp. 47-55). Oxford: New York: Oxford University Press.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- ARTHAUS MUSIK(2016). Mary Wigman-the soul of dance, filmed by Norbert Busé & Christof Debler. Retrieved March 13, 2016, from http://arthaus-musik.com/en/dvd/dvd-a-z/media/details/mary_wigman.html
- Barber, B. R. (2001). *Jihad vs. McWorld*. New York: Ballantine Books.
- Barlow, M. (2001). Can national cultures survive globalisation?. In C. Oz (Ed.), *Globalisation and the live performing arts: conference papers* (pp.17-27), 23&24 June, 2000. Melbourne: Circus Oz, & Monash University Centre for Drama and Theatre Studies.
- Battery Dance Corporation (2016). Battery Dance Web site, Retrieved October 27, 2016, from <http://batterydance.org/>
- Beck, U. (1992). *Risk society: Towards a new modernity*. London: Thousand Oaks, Calif.: Sage.
- Beckett, R. (2015). Jeremy Bentham, principle of international law(1786-1789/ 1843). Classics of strategy and diplomacy. Retrieved March 16, 2016, from <http://www.classicsofstrategy.com>
- Beijing International Ballet and Choreography Competition (2016). Beijing IBCC Web site. About the competition. Retrieved August 14, 2016, from <http://china-ibcc.org/EN/>
- Bell, D. (1987). The world and the United States in 2013. *Daedalus* 116(3), 1-30.
- Blignault, I., & Ritchie, J. (2009). Revealing the wood and the trees: Reporting qualitative research. *Health Promotion Journal of Australia*, 20(2), 140-145.
- Bloom, B., & Sosniak, L. A. (1985). *Developing talent in young people*. New York: Ballantine Books.
- Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Bollard, C., & Moore, R. (1991). *Butoh - piercing the mask*. An A.K.A. Production. Retrieved February 5, 2016, from <https://www.youtube.com/watch?v=i2d5a3c1Gb0>
- Boynton, A. (2012, June 16). There's no place like Jacob's Pillow. *The New Yorker*. Retrieved December 5, 2016, from

- <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/theres-no-place-like-jacobs-pillow>
- Breidenbach, J., & Zukrigl, I. (2003). *Tanz der Kulturen*. München: Verlag Antje Kunstmann GmbH. 인성기(역). 세계화 시대의 문화적 다원화, 춤추는 문화. 서울: 영림카디널.(원저 1998 출판)
- Brodie, J. (2004). Crossing cultural and generational boundaries with a reconstruction of Bamboo Grove. In J. D. LaPointe-Crump (Ed.), *Dance identity and integration: tributes to the late Carl Woz and Muriel Tqaz: conference proceedings* (pp. 40-46). Congress on Research in Dance: International Dance Conference, Taiwan, August 1-4, 2004. Taipei, Taiwan: Conference/ Taipei National University of the Arts.
- Brookoff, M. (2008). Crystallization and refraction: seeing Ballet in the twentieth century. In A. Dils, R. Gee, & M. Brookoff (Eds.), *Intersections dance, place & identity* (pp.105-144). Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt Publishing Company.
- Bryman, A. (2004). *The Disneyization of society*. London: Thousand Oaks, Calif.: Sage Publishers.
- Bryman, A. (2016). *Social research methods* (5th ed.). Oxford: New York: Oxford University Press.
- Bush, J. (2013). The urbanization and transnational circulation of the Peruvian scissors dance. In D. J. Hopkins & K. Solga (Eds.), *Performance and the global city* (pp.120-129). Houndmills, Basingstoke, Hampshire: New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Calvert, T., Wilke, L., Ryman, R., & Rox, I. (2005). Applications of computers to dance. *IEEE Computer Graphics and Applications* 25(2), 6-12.
- Carino, C. (2004). Contemporary dance and identity: The Singapore experience. In J. D. LaPointe-Crump (Ed.), *Dance identity and integration: Tributes to the late Carl Woz and Muriel Tqaz: conference proceedings* (pp. 65-70). Congress on Research in Dance: International Dance Conference, Taiwan, August 1-4, 2004. Taipei, Taiwan: Conference/ Taipei National University of the Arts.
- Carino, C. (2005). Globalization's exciting adventure: International contemporary dance production (Singapore). In N. Mohd. Anis Md & R. Murugappan (Eds.), *Global and local dance in performance* (pp. 99-113). Cultural Centre, University of Malaya and Ministry of Culture, Arts and Heritage, Malaysia.
- Carrausse, S. (2012). Dance, youth and changing gender identities in Korea. In H. N. Kringelbach & J. Skinner (Eds.), *Dancing cultures: globalization, tourism and identity in the anthropology of dance* (pp. 177-194). NY: Berghahn Books.

- Chatterjee, A. (2004). *Butting out: Reading resistive choreographies through works by Jawde Willa Jo Zdlar and Chandrakha*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Chatterjee, A. (2013). On the value of mistranslations and contaminations: The category of “contemporary choreography” in Asian dance. *Dance Research Journal*, 45(1), 7–21.
- Chao, C. (2005). Dance as the local resistance: on the development of contemporary dance in Taiwan in the early 20th Century. In N. Mohd. Anis Md & R. Murugappan (Eds.), *Global and local dance in performance* (pp. 303–316). Cultural Centre, University of Malaya and Ministry of Culture, Arts and Heritage, Malaysia.
- Chemicool (2016). Massachusetts Institute of Technology Web site. Retrieved March 25, 2016, from <http://www.chemicool.com/definition/planarization.html>
- Chen, Y. (2012). Introduction: identity, hybridity, diversity: A brief view of dance in Taiwan. In Y. Wang & S. Burridge (Eds.), *Identity and diversity: celebrating dance in Taiwan* (pp. xxi–xxxii). New Delhi: Routledge.
- Choi, W. (1995). Feminine qualities as conceptual embodiment in Korea dance: Decoding Seung-hee Choi's dance. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 86–91). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- CND (2016). Centre national de la danse Web site. Retrieved August 3, 2016, from <http://www.cnd.fr/>
- Cools, G. (2015). *In-between dance cultures: on the migratory artistic identity of Sisi Larbi Charkacul and Akram Khan*. Amsterdam: Valiz.
- Coorlawala, U. A. (2008). Ruth St. Denis and Indian's dance Renaissance. In A. Dils, R. Gee, & M. Brookoff (Eds.), *Intersations: dance, place & identity* (pp. 311–327). Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt Publishing Company.
- Copeland, R. & Cohen, M. (1983). What is dance?. In Andre, R. (1983). In R. Copeland & M. Cohen (Eds.), *What is dance?: Reading in theory and criticism* (pp. 1–10). Oxford: New York: Oxford University Press.
- Credo Interactive Inc. (2010). Credo Interactive Web site. Retrieved October 20, 2016, from <http://charactermotion.com/products/danceforms/>
- Creswell, J. W. (2012). *Educational research: planning, conducting, and evaluating quantitative and*

- qualitative research* (4th ed.). Boston, MA: Pearson.
- Croft, C. (2013). Dance returns to American cultural diplomacy: The U.S. state department's 2003 dance residency program and its after effects. *Congress on Research in Dance*, 45(1), 23-39.
- Crouch, M., & McKenzie, H. (2006). The logic of small samples in interview-based qualitative research, *Social Science Information*, 45(4), 483-499.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: HarperCollinsPublishers.
- daCi.org. (2016). Dance and the Child international Web site, Retrieved July 23, 2016, from <http://dad.international/en/>
- Damrhung, P. (2004). New roles for traditional dance and dancers in Thailand. In J. D. LaPointe-Crump (Ed.), *Dance, identity and integration: tributes to the late Carl Woz and Muriel Topaz: Conference proceedings* (pp. 97-103). Congress on Research in Dance: 79
- Dance Films Association (2016). Dance on Camera Web site, Retrieved July 3, 2016, from <http://www.dancefilms.org/>
- Dance Magazine MOMM (2016). Monthly Magazine MOMM Blog Retrieved October 27, 2016, from <http://dancemomm.blog.me>
- DanceMedia LLC (2016). Dance Magazine Web site. Retrieved October 24, 2016, from <http://dancemagazine.com/>
- Dansens Hus (2016). Dansens Hus Web site. Retrieved August 3, 2016, from <http://www.dansenshus.com/>
- Darity, W. A. (2008). International encyclopedia of the social sciences, volume 3 (2nd ed.). Detroit: Macmillan Reference USA.
- Dibia, I. W. (1995). Tradition and change in Bali. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 159-164). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Dickey, C., & Snyder, A. (2010). *Dance America: An international strategy for American dance*, Robert Sterling Clark Foundation.

- Dils, A. (2007). Moving into dance: Dance appreciation as dance literacy. In L. Bresler (Ed.), *International handbook of research in arts education* (pp. 569–580). Dordrecht: Springer Netherlands.
- Doran, E. (2015). Figuring modern dance within fin-de-siècle visual culture and print: The case of Loïe Fuller, *Early Popular Visual Culture* 13(1), 21–40.
- Dunning, J. (1987, September 6). Dance view: French modern dance stresses its own accent, *The New York Times*
- Dunning, J. (1987, September 6). Moon and earth and sky: A festival's long beach, *The New York Times*
- EDN (2016). European Dancehouse Network Web site. Retrieved August 2, 2016, from <http://ednetwork.eu/>
- Eitzen, D. S. (2009). Dimensions of globalization. In D. S. Eitzen & M. B. Zinn (Eds.), *Globalization: The transformation of social worlds* (2nd ed.). Belmont, Calif.: Wadsworth Cengage Learning.
- ENICPA (2016). European Network of Information Centres for Performing Arts Web site. Retrieved August 2, 2016, from <http://enicpa.info/>
- Farrell-Wortman, L. (2010). The Riverdance phenomenon and the development of Irish identity in the global era. *Studies In Musical Theatre* 4(3), 311–319.
- Featherstone, M. (Ed.) (1990). Global culture: nationalism, globalization and modernity: A theory, culture & society special issue. London; Newbury Park, Calif.: Sage.
- FIDAF (2016). Federation of International Dance Festivals Web site, Retrieved July 23, 2016, from http://www.fidaf.net/?page_id=1796
- Figes, O. (2002). *Natasha's dance: A cultural history of Russia*. New York: Metropolitan Books.
- Firkin Crane (2016). Firkin Crane Web site. Retrieved August 3, 2016, from <http://firkincrane.ie/about/history/>
- Foster, S. L. (1986). *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance*. Berkeley: University of California Press.
- Frleigh, S. H. (2004). *Dancing identities: Metaphysics in motion*. Pittsburgh, Pa.: University of Pittsburgh Press.
- Frleigh, S. H. (2010). *Butch: Metamorphic dance and global alchemy*. Urbana: University of Illinois

Press.

Friedman, J. (1994). *Cultural identity and global process*. London: Sage.

Friedman, T. L. (2000). *The Lexus and the olive tree* (Rev. ed.). New York: Farrar Straus Giroux.

Friedman, T. L. (2006). *The world is flat: A brief history of the twenty-first century*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Futura Communications (2016). International Theatre Institute ITI Web site, Retrieved July 13, 2016, from <http://www.iti-worldwide.org/>

García Candini, N. (1995). *Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.

Giddnes, A. (1990). *The Consequences of Modernity*. CA: Stanford University.

Giddnes, A. (1994). *Beyond left and right*. Cambridge: Polity Press.

Giddnes, A. (2000). *Runaway world: how globalization is reshaping our lives*. New York: Routledge.

Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. Chicago: Aldine Publishing Company.

Gold, J. R., & Gold, M. M. (2005). *Cities of culture: Staging international festivals and the urban agenda, 1851-2000*. Aldershot, England; Burlington, Vt: Ashgate.

Goldscheider, E. (2014, January 15). Despite the contradictions, Ballet is at its best in Cuba. Smith College Academics, Insight. Retrieved April 15, 2016, from <http://www.smith.edu/insight/stories/cuba.php>

Gonzalez, C. (2009). Conceptions of, and approaches to, teaching online: A Study of lecturers teaching postgraduate distance courses. *Higher Education*, 57(3), 299 – 314.

Gonzales, J. (2011). From ballet to modern dance: Tracing modernity in Malaysian dance. In N. Mohd. Anis Md. & S. Burridge, S. (Eds.), *Sharing identities: celebrating dance in Malaysia* (pp. 92-110). New Delhi; New York: Routledge.

Goodman, N. (1976). *Languages of art: An approach of symbols*. Indianapolis: Hackett.

Goodman, N. (1983). Languages of art. In R. Copeland & M. Cohen (Eds.), *What is dance?: Reading in theory and criticism* (pp. 66-85). Oxford; New York: Oxford University Press.

Gottschild, B. D. (1996). Digging the Africanist presence in American performance: Dance and other contexts. Westport, Conn.: Greenwood Press.

Graham, S. F. (1995). Emergent cultural and social dance identities in Aotearoa New Zealand. In

- R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 123-133). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Grau, A. (1992). Intercultural Research in the Performing Arts. *The Journal of the Society for Dance Research*, 10(2), 3-29.
- Griffis, W. E. (1882). *Corea, the hermit nation*, New York: Scribner.
- Grossberg, L. (1986). On postmodernism and articulation: An interview with Stuart Hall, *Journal of Communication Inquiry*, 10(2), 45-60.
- Grossberg, L. (1996). History, politics and postmodernism: Stuart Hall and cultural studies. In D. Morley & K. Chen (Eds.), *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies* (pp. 151-173). London; New York: Routledge.
- Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5(9), 444-454.
- Gupta, D. (1993). New directions in Indian dance: International dance festival and conference, *Dance Research Journal*, 25(2), 56-58.
- Hacker, D., & Sommers, N. (2010). *Rules for writers* (7th ed.). Boston, MA: Bedford/St. Martin's.
- Hahn, T. (2014). 해외전문가 제안. 정재왈(편). **2014 국제행사 참가지원 리서치 보고서** (pp. 46-50). 서울: (재)예술경영지원센터.
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. In S. Hall, D. Held, & A. G. McGrew (Eds.), *Modernity and its futures* (pp. 273-316). Cambridge: Polity Press in association with the Open University.
- Hannerz, U. (1987). The world in creolisation. *Africa: Journal of the International African Institute*, 57(4), 546-559.
- Hannerz, U. (1994). *Beyond left and right*. Cambridge: Polity Press.
- Harvey, D. (1990). *The condition of postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Blackwell.
- Hawkins, A. M. (1964). *Creating through dance*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Hayes, E. R. (1993). *Dance composition & production* (2nd ed.). Pennington, N. J.: Princeton Book Company.
- Hebron, L., & Stack, J. F. (2008). *Globalization: Debunking the myths*. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Held, D. (1991). *Political theory today*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

- Hobsbawm, E. J., & Ranger, T. O. (2004). *The invention of tradition*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press. 박지향(역). 만들어진 전통. 서울: 휴머니스트. (원저 1992 출판)
- International Dance Council (2016). International Dance Council Web site, Retrieved July 13, 2016, from <http://www.cid-portal.org/>
- Internet World Stats. (2016). Internet usage statistics, world internet users and 2016 population stats. Retrieved February 1, 2017, from <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>
- IOTPD (2016). International Organization for the Transition of Professional Dancers Web site. Retrieved July 23, 2016, from <http://www.iotpd.org/>
- ISPA (2016). International Society for the Performing Arts Web site. Retrieved August 2, 2016, from <http://www.ispa.org/>
- Jameson, F., & Miyoshi, M. (1998). The cultures of globalization. Durham, NC.: Duke University Press.
- Janis, M. W. (1984). Jeremy Bentham and the fashioning of 'international law'. *The American Journal of International Law*, 78(2), 405-418.
- Jeschke, C., & Vettermann, G. (2000). Germany, between institutions and aesthetics: Choreographing Germanness?. In A. Grau & S. Jordan (Eds.), *Europe dancing: perspectives on theatre dance and cultural identity* (pp. 55-78). London; New York: Routledge.
- Jordan, S., & Grau, A. (2000). Introduction. In A. Grau & S. Jordan (Eds.), *Europe dancing: Perspectives on theatre dance and cultural identity* (pp. 1-11). London; New York: Routledge.
- Kaepler, A. L. (2005). Dance, dancing and discourse. In N. Mohd. Anis Md & R. Murugappan (Eds.), *Global and local dance in performance* (pp. 293-302). Cultural Centre, University of Malaya and Ministry of Culture, Arts and Heritage, Malaysia.
- Kappel, C. J. (2007). *Labyrinthine depictions and tempting colors: The synaesthetic dances of Lie Fuller as symbolist choreography*. Unpublished doctoral dissertation, College of Fine Arts of Ohio University, Athens.
- King, A. D. (1991). *Culture globalization and the world-system: Contemporary conditions for the representation of identity*. Binghamton, NY: Dept. of Art and Art History, State University of New York at Binghamton.

- Kisselgoff, A. (1986, June 26). Dance: Korean classics at Duke U., *The New York Times*
- Kisselgoff, A. (2008). The syncretism of Tai chi and Bach. In A. Dils, R. Gee, & M. Brookoff (Eds.), *Intersections: dance, place & identity* (pp. 345-346). Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt Publishing Company.
- Klein, G. (2007). Passagen: Zum Crossover der Tanzkulturen. In R. Clavadetscher & C. Rosiny (Eds.), *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme* (pp. 60-73). Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH.
- Kloppenber, A. (2010). Improvisation in process: "Post-control" choreography. *Dance Chronicle* 33(2), 180-207.
- Knowles, K. (2016, May 27). 400 apparitions to storm the stage in world's first holographic production. The Memo. Retrieved October 6, 2016, from <http://www.thememo.com/2016/05/27/first-hologram-production-iso-symphony-to-a-lost-generation/>
- Kodol, U. (2007). Heritage versus tradition: Cultural resources for a New Europe?. In M. Demossier (Ed.), *The European puzzle: The political structuring of cultural identities at a time of transition* (pp. 85-101). Oxford: Berghahn Books.
- Kraidy, M. M. (2005). *Hybridity, or the cultural logic of globalization*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kraut, A. (2011). White womanhood, property rights, and the campaign for choreographic copyright: Loie Fuller's *Serpentine Dance*. *Dance Research Journal*, 43(1), 2-26.
- Kwan, S. (2008). Vibrating with Taipei: Cloud Gate Dance Theatre and national kinesthesia. In A. Dils, R. Gee, & M. Brookoff (Eds.), *Intersections: dance, place & identity* (pp. 335-344). Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt Publishing Company.
- Kuhlke, O., & Pine, A. (2015). *Global movements: Dance, place, and hybridity*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- la Biennale di Venezia (2016). Venice Biennale Web site. Retrieved October 27, 2016, from <http://www.labiennale.org/en/biennale/history/>
- Laermans, R., & Gielen, P. (2000). Flanders, constructing identities: The case of 'the Flemish dance wave'. In A. Grau & S. Jordan (Eds.), *Europe dancing: Perspectives on theatre dance and cultural identity*

- (pp. 12-27). London; New York: Routledge.
- Langer, S. K. (1983). Feeling and form. In R. Copeland & M. Cohen (Eds.), *What is dance?: Reading in theory and criticism* (pp. 28-47). Oxford; New York: Oxford University Press.
- Levin, D. M. (1983). Philosophers and the dance. In R. Copeland & M. Cohen (Eds.), *What is dance?: Reading in theory and criticism* (pp. 85-94). Oxford; New York: Oxford University Press.
- Lewis, J. (2016, May 30). Symphony to a Lost Generation review - war epic should keep calm and carry on. Guardian News and Media. Retrieved October 6, 2016, from <http://www.theguardian.com/music/2016/may/30/symphony-to-a-lost-generation-review-adam-donnan>
- LG Art Center (2016a). LG Art Center Blog. 오하드 나하린, 인터뷰로 만나다!. Retrieved March 4, 2016, from <http://blog.naver.com/lgartcenter/93615346>
- LG Art Center (2016b). LG Art Center Web site. 그 명성, 풍문으로 들었소-아직도 그녀를 따라 2탄. Retrieved March 4, 2016, from http://www.lgart.com/UIPage/Azine/Azine_detail.aspx?d=54847&SearSt=&page=1
- LG Art Center (2016c). LG Art Center Blog. LAMP. 3. 무용 평론가 장인주 선생님과 함께 하는 '로사스-파헤치기' 후기. Retrieved March 4, 2016, from <http://blog.naver.com/lgartcenter/220483393828>
- Lieven, P. (1936). *The birth of Ballets-Russes* (L. S. Zarin, Trans.) (1st ed.). London: G. Allen & Unwin.
- Lim, W. S. W. (2001). *Alternatives in transition: The postmodern, globalization, and social justice* Singapore: Select Publishing Pte Ltd.
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Beverly Hills, Calif.: Sage Publications.
- Livingstone, S., Van Couvering E., & Thumin, N. (2008). Converging traditions of research on media and information literacies: Disciplinary, critical, and methodological issues. In J. Coiro, M. Knobel, C. Lankshear, & D. J. Leu (Eds.), *Handbook of research on new literacies* (pp. 103-132). New York: Lawrence Erlbaum Associates/Taylor & Francis Group.
- Louppe, L. (2010). Poetics of contemporary dance (S. Gardner, Trans.). Alton, Hampshire: Dance Books. (Original work published 1997)
- Lynch, M. (2001). Boxing above our weight. In C. Oz (Ed.), *Globalisation and the live performing*

- arts' conference papers* (pp. 51-54), 23&24 June, 2000. Melbourne: Monash University Centre for Drama and Theatre Studies.
- Mara, T. (1966). *The language of ballet ; an informal dictionary*. Cleveland: New York: World Publishing Company.
- Margolis, J. (1981). The autographic nature of the dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 39(4), 419-427.
- Martin, J. (1983a). The dance. In R. Copeland & M. Cohen (Eds.), *What is dance?: Reading in theory and criticism* (pp. 22-23). Oxford: New York: Oxford University Press.
- Martin, J. (1983b). The modern dance. In R. Copeland & M. Cohen (Eds.), *What is dance?: Reading in theory and criticism* (pp. 23-28). Oxford: New York: Oxford University Press.
- McNamara, M. (2016). From competition to corps de ballet. *Pointe*, 16(6), 130-131.
- Menon, S. (2005). "Passport, please!" Border-crossings in the invented homelands of dance. In N. Mohd. Anis Md & R. Murugappan (Eds.), *Global and local dance in performance* (pp. 27-43). Cultural Centre, University of Malaya and Ministry of Culture, Arts and Heritage, Malaysia.
- Merriam-Webster (2016). Merriam-Webster Dictionary. Retrieved March 10, 2016, from <http://www.merriam-webster.com/>
- Meyer, J. W. (1980). The world polity and the authority of the nation-state. In A. Bergesen (Ed.), *Studies of the Modern World System* (pp.109-137). New York: Academic Press.
- Meyer, J. W., Kamens, D.H., & Benavot, A. (1992). *School knowledge for the masses: World models and national curricula categories in the twentieth century*. London: Falmer.
- McDonald's (2016). McDonald's Web site. Retrieved March, 20, 2016, from <http://www.mcdonalds.com/>
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. London: Routledge & Kegan Paul.
- McLuhan, M. (2001). Computer and dance: Back to the future. 김미애(역). 컴퓨터와 무용: 미래로 돌아가기. *한국무용기록학회지*, 1, 187-196.
- McLuhan, M., & Fiore, Q. (1967). *The medium is the message*. New York: Random House.
- Merin, J., & Burdick, E. B. (1979). *International directory of theatre, dance, and folklore festivals: A project of the International Theatre Institute of the United States, inc*. Westport, Conn.: Greenwood Press.

- Mikki Kunttu (2017). Mikki Kunttu Lighteing Vedio Sets Designer. Retrieved January 4, 2017, from <http://www.mikkikunttu.com/>
- Minton, S. C. (1986). *Choreography: A basic approach using improvisation*. Champaign, IL.: Human Kinetics.
- Moore, W. E. (1966). Global sociology: The world as a singular system. *American Journal of Sociology*, 71(5): 475-482.
- Morgan, I. (2015). *Social media and the undergraduate female dancer: Internet, embodied cognition, dance education, and the extended technological self*, Unpublished doctoral dissertation, College of Arts and Sciences of Texas Woman's University, Denton.
- Mühlemann, M. (2007). Musik, macht, tänze. In R. Clavdetscher & C. Rosiny (Eds.), *Zeitgenössischer Tanz: Körper-Konzepte-Kulturen. Eine Bestandsaufnahme* (pp. 9-17). Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH.
- Murgiyanto, S. (2005). In search of new paths: reinventing tradition in Indonesian dance. In N. Mohd. Anis Md & R. Murugappan (Eds.), *Global and local dance in performance* (pp. 279-292). Cultural Centre, University of Malaya and Ministry of Culture, Arts and Heritage, Malaysia.
- Nagatoshi, M. (1995). Promoting dance in Japan. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 173-179). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Nederveen Pieterse, J. (2004). *Globalization and culture: Global mélange*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
- Nettl, J. P., & Robertson, R. (1968). *International Systems and the Modernization of Societies*. New York: Basic Books.
- Newhall, M. S. (2008). Illuminating the dark heart: Expressionism, primitivism and the influence of Mary Wigman on American modern dance. In A. Dils, R. Gee, & M. Brookoff (Eds.), *Intersessions: Dance, place & identity* (pp. 291-310). Dubuque, Iowa: Kendall Hunt Publishing Company.
- Nicholls, R. W. (2008). African dance: Transition and continuity. In A. Dils, R. Gee & M. Brookoff (Eds.), *Intersessions: Dance, place & identity* (pp. 55-70). Dubuque, Iowa: Kendall Hunt

Publishing Company.

Numeridanse.tv (2016). Numeridanse.tv Web site. Retrieved October 21, 2016, from <http://www.numeridanse.tv/en/apropos/numeridanse>

Ou, J. (1995). From 'beasts' to 'flowers': Modern dance in China. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 29-35). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.

O'Shea, J. (2006). Dancing through history and ethnography: Indian classical dance and the performance of the past. In T. Buckland (Ed.), *Dancing from past to present: Nation, culture, identities* (pp. 123-152). Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.

Oxford University Press (2016). Oxford Dictionaries. Retrieved March 10, 2016, from <http://www.oxforddictionaries.com/>

Parani, J. (2005). Victim of globalization Beside ritual dance of the Kubu tribe in Jambi. In N. Mohd. Anis Md & R. Murugappan (Eds.), *Global and local dance in performance* (pp. 161-174). Cultural Centre, University of Malaya and Ministry of Culture, Arts and Heritage, Malaysia.

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative evaluation and research methods* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.

Paxton, S. (1972). The grand union, *The Drama Review*, 16(3), 128-134.

Philippe, N. (2011). *Talk about contemporary dance*. Paris: Flammarion.

Picard, D., & Robinson, M. (2006). *Festivals, tourism and social change: Remaking worlds*. Clevedon: Buffalo: Channel View Publications.

Polkinghorne, D. (1989). Phenomenological research methods. In R. S. Valle & S. Halling (Eds.), *Existential phenomenological perspectives in psychology* (pp. 41-60). NY: Plenum.

Pongs, A. (Ed.) (1999). *In welcher Gesellschaft leben wir eigentlich?: Gesellschaftskonzepte im Vergleich*. Bd. 1. Dilemma-Verl. 김희봉 · 이흥균(역)(2003). 당신은 어떤 세계에 살고 있는가?. 서울: 한울.

Richard, F. (1963). Goethe, sein Leben und seine Zeit. München: R. Piper. 광복록(역)(1985). 괴테 생애와 시대. 서울: 평민사.

Ritzer, G. (1993). *The McDonaldization of society: An investigation into the changing character of contemporary social life*. Newbury Park, CA: Pine Forge Press.

- Ritze, G., & Atalay, Z. (2010). *Readings in globalization: Key concepts and major debates* Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Robertson, R. (1992). *Globalization: Social theory and global culture* London: Newbury Park, CA: Sage Publications.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. In M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.), *Global modernities* (pp. 25-44). London: Sage Publications.
- Robertson, R. (2012). Globalisation or glocalisation?. *The Journal of International Communication*, 18(2), 191-208.
- Robertson, R. (2014). Roland Robertson. *Globalizations* 11(4), 447-459.
- Robertson, R., & Chirico, J. (1985). Humanity, globalization and worldwide religious resurgence: A theoretical exploration. *Sociological Analysis* 46(3), 219 - 247.
- Robertson, R., & Lechner, F. (1985). Modernization, globalization, and the problem of culture in world-systems theory. *Theory, Culture and Society*, 2(3), 103 - 117.
- Rockwell, J. (2006, August 10). A New York debut at 81 for Kang Sun Young, *The New York Times*
- Rogis, V. (2005). Same but different: globalisation and identity negotiated through inter-cultural dialogue in dance. In N. Mohd. Anis Md & R. Murugappan (Eds.), *Global and local dance in performance* (pp. 335-350). Cultural Centre, University of Malaya and Ministry of Culture, Arts and Heritage, Malaysia.
- Rosiny, C. (2007a). Zeitgenössischer Tanz. In R. Clavdetscher & C. Rosiny (Eds.), *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme* (pp. 9-17). Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH.
- Rosiny, C. (2007b). Projektion, extension, interaktion. In R. Clavdetscher & C. Rosiny (Eds.), *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme* (pp. 74-91). Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH.
- Rudko, D. (1995). On teaching choreography in Taiwan. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 307-312). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Sarkar Munsri, U. (2005). Acculturation and the repertoires of the traditional world: Post colonial

- development within the Indian context – pressing need for documentation. In N. Mohd. Anis Md & R. Murugappan (Eds.), *Global and local dance in performance* (pp. 59–76). Cultural Centre, University of Malaya and Ministry of Culture, Arts and Heritage, Malaysia.
- Santos, R. (1999). Traditional expressive cultures in modern society: An issue of survival in change. In B. E. Villaruz & L. Bondov (Eds.), *1998 Philippine International Dance Conference: Dance in Revolution, Revolution in Dance* (pp. 113–118). Manila: CCP, NCCA.
- Sasha Walts & Guests (2016). Sasha Walts & Guests Web site. Retrieved October 27, 2016, from <http://www.sashawaltz.de/en/>
- Savage, M., Bagnall, G., & Longhurst, B. (2001). Ordinary, ambivalent and defensive: Class identities in the northwest of England. *Sociology*, 35(4), 875–892.
- Savigliano, M. E. (2009). Worlding Dance and dancing out there in the world. In S. L. Foster (Ed.), *Worlding dance* (pp. 163–190). Basingstoke: New York: Palgrave Macmillan.
- SCENE PLAYBILL (2014, February 10). 인터뷰 기사, 실존을 느끼고 싶나? 춤을 춰라_〈회오리〉 안무가 테로 사리넨, Retrieved December 13, 2016, from <http://blog.naver.com/splaybill/70185825447>
- Scholte, J. A. (2000). *Globalization: a critical introduction*. New York: Palgrave.
- Siegmund, G. (2007). Konzept ohne Tanz?: Nachdenken über Choreographie und Körper. In R. Clavdetscher & C. Rosiny (Eds.), *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme* (pp. 44–59). Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH.
- Sinarts (2013). SÍN Culture Centre. Retrieved December 21, 2016, from <http://en.sinarts.org/>
- Snyder, A. L. (2004). Affirming community identity through dance. In J. D. LaPointe-Crump (Ed.), *Dance, identity and integration: Tributes to the late Carl Wozz and Muriel Tapaz: conference proceedings* (pp. 235–240), Congress on Research in Dance: International Dance Conference, Taiwan, August 1–4, 2004. Taipei, Taiwan: Conference/ Taipei National University of the Arts.
- Solomon, R., & Solomon, J. (Eds.) (1995). *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue*. Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Sommers, P. (1986, February 14). Chang Mu Dance Co.'s Subtle Spark, *The Washington Post*.
- Spivack, C., & Weinstock, R. A. (1985). *Best festivals of North America: A practical guide to festival/vacations*

- Ventura, Calif.: Printwheel Press.
- Statista (2016). The statistics portal. Retrieved October 7, 2016, from <https://www.statista.com/topics/2019/youtube/>
- Steger, M. B. (2003). *Globalization: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- St. John, G. (2017). *Weekend societies: Electronic dance music festivals and event-cultures*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- Stock, C. (2005). The Cocacolonisation of difference: Homogenised diversity in 21st century cultural practice. In N. Mohd. Anis Md & R. Murugappan (Eds.), *Global and local dance in performance* (pp. 15-25). Cultural Centre, University of Malaya and Ministry of Culture, Arts and Heritage, Malaysia.
- Strauss, A. L., & Corbin, J. M. (1998). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Sutton, D. S. (1990). Ritual drama and moral order: interpreting the Gods' festival troupes of southern Taiwan. *The Journal of Asian Studies*, 49(3), 535-554.
- Sutton, J. (1995). Ballet in Japan. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp.197-200). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Suzuki, K.S. (1995). Folk dances in the postmodern society. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 246-250). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Swan, W. B., Jr., Gómez, A., Seyle, C. D., Morales, J. F., & Huid, C. (2009). Identity fusion: The interplay of personal and social identities in extreme group behavior. *Journal of Personality and Social Psychology*, 96, 995-1011.
- Tanzhaus NRW (2016). Tanzhaus NRW Düsseldorf Web site. Retrieved August 3, 2016, from http://tanzhaus-nrw.de/about_us_pages?category_id=41
- Tanzquartier Wien GmbH (2016). Tanzquartier Wien Web site. Retrieved August 3, 2016, from <http://tqw.at/en/about-us>
- The Apro (2011). The Apro Web site. Retrieved August 14, 2016, from <http://kor.theapro.kr/MA/>
- The Canada Council for the Arts (2016). The Canada Council for the Arts. Retrieved November

- 21, 2016, from <http://canadacouncil.ca/>
- The Department of State Growth (2016). Arts Tasmania Web site (The national government agency). Retrieved October 24, 2016, from http://www.arts.tas.gov.au/resources/arts_resources/residencies
- The Japan Foundation (2016). Online Database of Artist-in-Residence Programs in Japan, AIR_J. Retrieved October 24, 2016, from <http://en.air-j.info/>
- The Place (2016). The Place Web site. Retrieved August 3, 2016, from <http://www.theplace.org.uk/>
- Thiagarajan, P. (2011). Bharatanayam in Malaysia. In N. Mohd. Anis Md. & S. Burridge, S. (Eds.), *Sharing identities: Celebrating dance in Malaysia* (pp. 92-110). New Delhi; New York: Routledge.
- Tijfel, H. (1974). Society identity and intergroup behavior, *Social Science Information*, 13, 65-93.
- Tijfel, H. (1978). Social categorization, social identity and social comparison. In H. Tajfel (Ed.), *Differentiation between social groups: studies in the social psychology of intergroup relations* (pp. 61-76). London; New York: Academic Press.
- Tijfel, H., & Turner, J. C. (1986). The social identity theory of intergroup behavior. In S. Worchel & W. G. Austin (Eds.), *Psychology of intergroup relations* (pp. 7-24). Chicago: Nelson-Hall Publishers.
- Tomlinson, J. (1999). *Globalization and culture* Cambridge: Polity Press.
- Tompson, J. B. (1995). *The media and modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Thurner, C. (2007). Narrative Spielarten: Es war einmal eine Erzählung. In R. Clavdetscher & C. Rosiny (Eds.), *Zeitgenössischer Tanz: Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme* (pp. 32-42). Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH.
- Traub, S. (2001). Tanz, Kassel. MGG Prisma Barenreiter. 김기란(역)(2005). ‘컨템포러리 춤’의 구조와 특성. 공연과 리뷰 51, 261-266.
- Tulloch, S. (1991). *The Oxford dictionary of new words* (1st ed.). Oxford; New York: Oxford University Press.
- Turner, B. S. (2003). McDonaldization: Linearity and liquidity in consumer cultures. *American Behavioral Scientist*, 47(2) 137-153.
- Turner, B. S., & Khondker, H. H. (2010). *Globalization East and West*. Los Angeles; London: Sage Publications.

- Turner, B. S., & Rojek, C. (2001). *Society and culture: principles of scarcity and solidarity*. London: Sage.
- Turner, J. C., Hogg, M. A., Oakes, P. J., Reicher, S. D., & Wetherell, M. S. (1987). *Rediscovering the social groups: A self categorization theory*. Oxford: New York: Blackwell.
- Valéry, P. (1983). Philosophy of the dance. In R. Copeland & M. Cohen (Eds.), *What is dance?: Reading in theory and criticism* (pp. 55-65). Oxford: New York: Oxford University Press.
- Van Zile, J. (1995). New trends in Korea. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 239-252). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Van Zile, J. (1996). Non-Polynesian dance in Hawai'i: Issues of identity in a multicultural community. *Dance Research Journal*, 28(1), 28-50.
- Van Zile, J. (2001). *Perspectives on Korean Dance*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Vedder, P., & Phinney, J.S. (2014). Identity Formation in Bicultural Youth: A Developmental Perspective. In V. Benet-Martínez & Y. Hong (Eds.), *The Oxford Handbook of Multicultural Identity*. New York: Oxford University Press.
- Wallerstein, I. (2000). *The essential Wallerstein*. New York: New Press.
- Wang, Y. (1995). New beginnings: Taiwan and the United States. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 313-317). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Warnier, J. (1999). *La Mondialisation de la Culture*. Lincoln: Anybook Ltd. 주형일(역)(2000). 문화의 세계화. 서울: 한울.
- Waters, M. (1995). *Globalization* (1st ed.). London: New York: Routledge.
- Waters, M. (2001). *Globalization* (2nd ed.). London: New York: Routledge.
- WDAK (2016). World Dance Alliance Korea Web site. Retrieved July 26, 2016, from <http://wdakorea.co.kr/>
- Werbner, P., & Modood, T. (1997). *Debating cultural hybridity: Multi-cultural identities and the politics of anti-racism*. London: Atlantic Highlands, NJ: Zed Books.
- Wheeler, M. (1986). The east/west dialectic in modern dance. In S. Kleinman (Ed.), *Mind and body: East meets west* (pp. 121-127). Champaign, Ill.: Human Kinetics Publishers.

- William Forsythe Choreographic Objects (2016). William Forsythe Choreographic Objects Web site. Retrieved October 19, 2016, from http://www.williamforsythe.de/filmspaces.html?&pid=45&count=2&no_cache=1&detail=1&uid=52
- Wiseman, J. (2001). Thinking and acting locally and globally. In C. Oz (Ed.), *Globalisation and the live performing arts: Conference papers* (pp. 27-36), 23&24 June, 2000. Melbourne: Monash University Centre for Drama and Theatre Studies.
- Wolz, C. (1995). Dance at the Hong Kong Academy for Performing Arts, and some thoughts on international networking. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 99-117). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- World Ballet Competition (2016). WBC Web site. Mission & History. Retrieved August 14, 2016, from <http://www.worldballetcompetition.com/about-wbc-ibc/our-mission.html>
- World Dance Alliance (2016). World Dance Alliance Web site. Retrieved July 24, 2016, from <http://www.worlddancealliance.org/History.html>
- World Dance Alliance Korea (2016). 2016 WDA-AP in Korea: World Dance Alliance Asia Pacific International Dance Conference & Festival. Seoul: World Dance Alliance Korea.
- World Dance Movement (2015). World Dance Movement Web site. Retrieved August 25, 2016, from <http://worlddancemovement.com/index.php?lang=en>
- Yang, M. (1995). Bring modern dance to China. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 37-49). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Yook, W. (1995). Bringing modern dance to Korea. In R. Solomon & J. Solomon (Eds.), *East meets west in dance: Voices in the cross-cultural dialogue* (pp. 217-221). Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- Youth America Grand Prix (2016). Youth America Grand Prix Web site. Retrieved August 14, 2016, from http://yagp.org/?page_id=661



『무용 전지구화와
한국춤 정체성의 관계에 대한 연구』에 관한
심층 면담 안내 및 동의서

안녕하십니까, 본 연구는 “무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계에 대한 연구” 로써 한국춤의 전지구화 과정을 탐색하고, 무용 전문가들이 인식하는 무용 전지구화와 한국춤 정체성은 무엇이며, 이 둘의 관계는 어떠한가를 밝히는 것을 목적으로 합니다. 이를 위해 무용계에서 활동하고 있는 전문가들을 대상으로 심층 면담을 실시하려고 합니다.

전 세계의 문화는 역사적으로 서로 영향을 주고받으며 발전해왔고, 이러한 과정에서 지역의 춤과 세계 춤의 상호관계는 강화되고 있습니다. 세계의 문화적 흐름이 강화되고 확장되는 ‘전지구화’ 라는 패러다임을 기반으로, 본 연구는 무용 전지구화를 ‘전 세계 무용 예술의 흐름이 강화·확장되면서 각국의 춤들이 서로 영향을 미치고, 춤과 관련된 세계 예술의 국제교류가 활성화됨으로써 무용 영역이 (불균형하게나마) 서서히 지구적 차원의 네트워크로 연결되는 현상’ 으로 개념화하고자 합니다.

심층면담은 무용 전문가(무용 예술가, 평론가, 기획 및 제작자) 총 19명을 대상으로 진행될 예정이며, 면담 질문은 무용 전지구화에 대한 인식, 한국춤 정체성에 대한 인식, 무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계에 대한 인식으로 구성되어 있습니다. 면담 소요 시간은 약 2시간이며, 1차면담에서 모든 질의응답이 이루어지지 못했을 경우 2차면담이 진행됩니다. 면담 내용은 연구자에 의해 녹음될 것이며, 연구 보고서에는 면담 내용 중 일부가 익명으로 제시될 것입니다. 응답해 주신 내용은 순수한 학술적인 목적 이외의 다른 목적으로는 사용하지 않을 것임을 약속드립니다.

개인정보관리책임자는 서울대학교 사범대학 체육교육과의 김경은입니다. 연구를 통해 얻어진 모든 개인정보의 비밀 보장을 약속드립니다. 본 연구에 참여해 주시는 모든 분들께 감사의 표시로 소정의 선물을 드립니다. 연구 및 면담 과정에 대해 더 궁금하신 점은 아래의 연락처로 문의 주시고, 연구 참여자로서 권리에 대한 추가적인 질문이 있으시면 서울대학교 생명윤리심의위원회(02-880-5153, 2074)로 연락하시기 바랍니다.

서울대 학교 사범 대학 체육 교육과 박 사과정 김 경은
연락처 : 010 -0000 - 0000 //

〈연구 참여자의 권한〉

1. 면담 도중 참여자의 권한
 - 1.1. 참여자에게서는 면담 도중 특정 질문에 대답하기 어려운 경우 대답하지 않을 수 있습니다.
 - 1.2. 면담 내용 중 원하지 않는 내용에 대해서는 기록을 삭제해 줄 것을 요청할 수 있습니다.
 - 1.3. 면담의 목적 및 내용뿐만 아니라 연구 전반에 대해 물을 수 있는 권리가 있습니다.
 - 1.4. 면담 도중 본인의 의지에 따라 언제든지 면담을 중단할 수 있는 권리가 있습니다.
 - 1.5. 면담을 중단하더라도 참여자에게는 어떠한 불이익도 발생하지 않는다는 약속을 받을 권리가 있습니다.
2. 면담 자료의 사용에 대한 안내 및 참여자의 권한
 - 2.1. 연구 결과 및 해석에 대한 보고서는 참여자의 검토를 거친 후 공식적으로 제출될 것입니다.
 - 2.2. 참여자의 익명 보장을 받을 권리가 있습니다.

〈동의서〉

1. 본인은 면담의 목적에 대해 안내받았으며, 이를 이해하였습니다.
2. 본인은 참여자의 권한에 대해 안내받았으며, 이를 이해하였습니다.
3. 본인은 면담 자료의 사용 용도에 대해 안내받았으며, 이를 이해하였습니다.
4. 본인은 자료 수집을 위해 면담 내용을 녹음하는 것에 동의합니다.
5. 본인은 면담을 녹음한 자료 및 전사 기록물을 연구 목적으로 사용하는 것에 대해 동의합니다.
6. 나의 서명은 이 동의서의 사본을 받았다는 것을 뜻하며, 연구 참여가 끝날 때까지 사본을 보관하겠습니다.

본인은 위의 내용에 대해 충분히 이해하였으며, 이 면담에 자발적으로 참여할 것을 동의합니다.

◆ 날 짜: 년 월 일

◆ 연구자: (서명)

◆ 연구 참여자: (서명)

※ 본 동의서는 연구자와 연구 참여자가 각각 한 부씩 보관합니다.

<심층 면담 질문지>

※ 본 연구에서는 무용 전지구화를 ‘전 세계 무용 예술의 흐름이 강화·확장되면서 각국의 춤들이 서로 영향을 미치고, 춤과 관련된 세계 예술의 국제교류가 활성화됨으로써 무용 영역이 (불균형하게나마) 서서히 지구적 차원의 네트워크로 연결되는 현상’으로 개념화하고자 합니다.

무용 전지구화에 대한 인식

1. 세계의 다양한 춤들이 서로 영향을 미치고, 세계 춤 시장이 하나의 전체로 서서히 연결되고 있는 현상에 대해 어떻게 생각하십니까?
2. 세계의 다양한 춤들이 서로 영향을 미치고, 세계 춤 시장이 하나의 전체로 서서히 연결되고 있는 현상을 국내 혹은 국외의 활동을 통해 느낀 적이 있습니까? (국내·외 작품활동, 국제춤축제, 경연대회, 국제춤 플랫폼 및 마켓 등)
만약 그렇다면,
 - 2-1. 어떠한 상황에서 이를 경험하였습니까?
 - 2-2. 언제부터 이러한 현상을 인지하기 시작하였습니까?
 - 2-3. 이러한 현상을 촉진시키는 요소는 무엇이라고 생각하십니까?
 - 2-4. 이러한 현상이 국내 무용계에 미치는 긍정적 혹은 부정적인 영향은 무엇이라 생각하십니까?
3. 탈장르화가 강화되고 있는 상황에서 창작춤 영역의 장르 구분은 필요하다고 생각하십니까? 그렇다면, 혹은 아니라면 그 이유는 무엇입니까?
4. 한국무용 장르에서 보이는 탈장르화, 융합화 현상에 대해 어떻게 생각하십니까?
5. 탈장르, 융합이 이루어진 작품을 만드신 경험이 있으십니까? 그렇다면, 어떠한 작업이었고, 무엇에 중점을 두고 만드셨습니까?
6. 국외의 어떤 예술가 혹은 단체가 한국무용계에 유의미한 영향을 준다고 생각하십니까? 그것은 구체적으로 어떠한 영향이며, 그 예술가 혹은 단체를 지목한 이유는 무엇입니까?
7. 세계 춤의 국제교류 및 네트워크 구축이 한국의 무용계에 주는 ‘긍정적 혹은

부정적 영향’은 무엇이라고 생각하십니까?

8. 한국춤과 세계 춤의 국제 교류 및 네트워크에 있어 문제점 혹은 해결해야 할 과제는 무엇이라고 생각하십니까?

한국춤 정체성에 대한 인식

※ 한국춤 정체성이란 ‘한국춤이란 무엇인가, 한국무용의 본질, 한국춤의 본질, 원형, 독특성, 미(학)적 특성, 미의식, 미적 구조, 사상적 원류, 정신, 성격, 미적 유형은 무엇인가 등을 논하는 포괄적 개념’ (김현정, 2009: 76)으로, 한국의 춤 예술가들에 의해 구축된 고유한 집합적이고 상징적인 의미를 담고 있습니다.

1. ‘다른 나라의 춤’들과 구별되는 ‘한국춤의 고유성과 차별성’은 무엇이라 생각하십니까? (움직임, 호흡을 포함한 미학적 특성 및 정신·사상적 특성 등)
2. ‘한국춤 정체성’에 대해 고민해본 적이 있으십니까? 그렇다면, 그것은 구체적으로 무엇에 관한 것이었습니까?
3. ‘다른 춤 장르’와는 구별되는 ‘한국창작춤의 고유성과 차별성’은 무엇이라 생각하십니까?
4. 한국창작춤 작업 시 한국춤 정체성은 담보되어야 한다고 생각하십니까?
만약 그렇다면,
 - 4-1. 그 이유는 무엇입니까?
 - 4-2. 작품에서 한국춤 정체성은 어떻게 드러나거나 혹은 내재될 수 있다고 생각하십니까?
 - 4-3. 혹시 한국춤 정체성에 관한 고민이 ‘의무 혹은 책임감’으로 보다 자유롭고 창의적인 춤 작업에 방해 요소가 될 수도 있다고 생각하십니까? 이는 어떻게 극복될 수 있다고 생각하십니까?
5. 무용 예술가들의 작업 시 한국춤 정체성을 담고자 노력해야 한다고 생각하십니까? 그렇다면, 구체적으로 어떠한 방법으로 이를 드러낼 수 있다고 생각하십니까?
6. 한국춤 정체성 구축에 어떠한 것들이 도움이 될 수 있다고 생각하십니까?

7. 한국춤 정체성 구축에 있어 교육(학교교육, 사회교육 포함)의 역할은 무엇이라 생각하십니까?

무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계에 대한 인식

1. 세계의 다양한 춤들이 서로 영향을 미치고, 세계 춤 시장이 하나의 전체로 서서히 연결되고 있는 현상, 춤의 탈장르 및 융합 현상(무용 전지구화)과 한국춤 정체성은 어떠한 영향 관계가 있다고 생각하십니까? (약화 vs. 강화 또는 긍정적 vs. 부정적 영향)

2. 세계 춤의 상호영향이 강화되는 과정 속에서 연구 참여자가 생각하는 한국춤 정체성에 대한 혼란을 겪은 적이 있습니까? 그렇다면, 구체적으로 어떠한 것이었습니까?

3. 무용 전지구화 현상 속에서 한국춤 정체성이 지니는 의미는 무엇이라고 생각하십니까?

4. 무용 전지구화 현상 속에서 한국춤 정체성은 확립되어야하고, 지켜야 하는 것이라고 생각하십니까? 만약, 그렇다면 그 이유는 무엇입니까? 아니라면, 그 이유는 무엇입니까?

5. 무용 전지구화 과정에서 발생하는 ‘세계 춤 문화의 동질화 vs. 다양화’에 대해 어떠한 의견을 갖고 계십니까? (※ 전지구화는 서구화 혹은 미국화로 불리며 ‘문화의 동질화’ 측면에서 비판받기도 하고, 로컬과 글로벌 문화의 융합이라는 관점에서 ‘문화의 다양화’로 인식되기도 합니다.)

5-1. 무용 전지구화가 ‘세계춤의 동질화’를 야기함으로써 지역(국가)의 전통춤을 약화시킨다는 의견에 대해서는 어떻게 생각하십니까?

5-2. 지역(국가)의 전통춤 강화를 위한 노력의 필요성에 대해서는 어떻게 생각하십니까?

5-3. 무용 전지구화가 ‘세계춤의 다양화’를 촉진함으로써 지역 전통춤의 새로운 창조에 기여한다는 의견에 대해서는 어떻게 생각하십니까?

6. 무용 전지구화가 무용예술가들의 창의성과 작업과정에 어떠한 영향을 미친다고 생각하십니까?

7. 탈장르화, 융합의 흐름 속에서 춤 정체성은 작품 속에서 어떠한 형태 혹은 방법으로 드러날 수 있다고 생각하십니까?
8. 한국춤 정체성을 드러내는 한국창작춤 작품이 해외 진출에 있어 보다 큰 경쟁력을 지닌다고 생각하십니까? 만약 그렇다면, 그 이유는 무엇입니까?
9. 무용 전지구화 과정 속 한국춤의 ‘보편성’ 과 ‘독자성’ 에 대해서는 어떠한 의견을 갖고 계십니까?
 - 9-1. 한국춤의 보편성과 독자성은 작품 속에서 어떻게 공존할 수 있다고 생각하십니까?
 - 9-2. 이 두 가지 특성을 작품 속에 담아내는 방법은 무엇이라고 생각하십니까?
10. 전통적으로 구축되어 온 한국춤 정체성은 점차 강화되는 춤 문화의 상호영향과 무용 전지구화 과정 속에서 새롭게 정의될 수 있다고 생각하십니까? 만약 그렇다면, 어떠한 것들이 고려될 수 있다고 생각하십니까?

<심층 면담 질문지>

※ 본 연구에서는 무용 전지구화를 ‘전 세계 무용 예술의 흐름이 강화·확장되면서 각국의 춤들이 서로 영향을 미치고, 춤과 관련된 세계 예술의 국제교류가 활성화됨으로써 무용 영역이 (불균형하게나마) 서서히 지구적 차원의 네트워크로 연결되는 현상’으로 개념화하고자 합니다.

무용 전지구화에 대한 인식

1. 세계의 다양한 춤들이 서로 영향을 미치고, 세계 춤 시장이 하나의 전체로 서서히 연결되고 있는 현상에 대해 어떻게 생각하십니까?
2. 세계의 다양한 춤들이 서로 영향을 미치고, 세계 춤 시장이 하나의 전체로 서서히 연결되고 있는 현상을 국내 혹은 국외의 활동을 통해 느낀 적이 있습니까? (국내·외 작품활동, 국제춤축제, 경연대회, 국제춤 플랫폼 및 마켓 등)
만약 그렇다면,
 - 2-1. 어떠한 상황에서 이를 경험하였습니까?
 - 2-2. 언제부터 이러한 현상을 인지하기 시작하였습니까?
 - 2-3. 이러한 현상을 촉진시키는 요소는 무엇이라고 생각하십니까?
 - 2-4. 이러한 현상이 국내 무용계에 미치는 긍정적 혹은 부정적인 영향은 무엇이라 생각하십니까?
3. 탈장르화가 강화되고 있는 상황에서 창작춤 영역의 장르 구분은 필요하다고 생각하십니까? 그렇다면, 혹은 아니라면 그 이유는 무엇입니까?
4. 한국무용 장르에서 보이는 탈장르화, 융합화 현상에 대해 어떻게 생각하십니까?
5. 탈장르, 융합이 이루어진 작품을 평론하신 경험이 있으십니까? 그렇다면, 그 작품은 어떠한 작업이었고, 무엇에 중점을 두고 평론하셨습니까?
6. 국외의 어떤 예술가 혹은 단체가 한국무용계에 유의미한 영향을 준다고 생각하십니까? 그것은 구체적으로 어떠한 영향이며, 그 예술가 혹은 단체를 지목한 이유는 무엇입니까?
7. 세계 춤의 국제교류 및 네트워크 구축이 한국의 무용계에 주는 ‘긍정적 혹은

부정적 영향’은 무엇이라고 생각하십니까?

8. 한국춤과 세계 춤의 국제 교류 및 네트워크에 있어 문제점 혹은 해결해야 할 과제는 무엇이라고 생각하십니까?

한국춤 정체성에 대한 인식

※ 한국춤 정체성이란 ‘한국춤이란 무엇인가, 한국무용의 본질, 한국춤의 본질, 원형, 독특성, 미(학)적 특성, 미의식, 미적 구조, 사상적 원류, 정신, 성격, 미적 유형은 무엇인가 등을 논하는 포괄적 개념’ (김현정, 2009: 76)으로, 한국의 춤 예술가들에 의해 구축된 고유한 집합적이고 상징적인 의미를 담고 있습니다.

1. ‘다른 나라의 춤’들과 구별되는 ‘한국춤의 고유성과 차별성’은 무엇이라 생각하십니까? (움직임, 호흡을 포함한 미학적 특성 및 정신·사상적 특성 등)

2. ‘한국춤 정체성’에 대해 고민해본 적이 있으십니까? 그렇다면, 그것은 구체적으로 무엇에 관한 것이었습니까?

3. ‘다른 춤 장르’와는 구별되는 ‘한국창작춤의 고유성과 차별성’은 무엇이라 생각하십니까?

4. 한국창작춤 작업 시 한국춤 정체성은 담보되어야 한다고 생각하십니까?

만약 그렇다면,

4-1. 그 이유는 무엇입니까?

4-2. 작품에서 한국춤 정체성은 어떻게 드러나거나 혹은 내재될 수 있다고 생각하십니까?

4-3. 혹시 한국춤 정체성에 관한 고민이 ‘의무 혹은 책임감’으로 보다 자유롭고 창의적인 춤 작업에 방해 요소가 될 수도 있다고 생각하십니까? 이는 어떻게 극복될 수 있다고 생각하십니까?

5. 무용 예술가들의 작업 시 한국춤 정체성을 담고자 노력해야 한다고 생각하십니까? 그렇다면, 구체적으로 어떠한 방법으로 이를 드러낼 수 있다고 생각하십니까?

6. 한국춤 정체성 구축에 어떠한 것들이 도움이 될 수 있다고 생각하십니까?

7. 한국춤 정체성 구축에 있어 교육(학교교육, 사회교육 포함)의 역할은 무엇이라 생각하십니까?

무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계에 대한 인식

1. 세계의 다양한 춤들이 서로 영향을 미치고, 세계 춤 시장이 하나의 전체로 서서히 연결되고 있는 현상, 춤의 탈장르 및 융합 현상(무용 전지구화)과 한국춤 정체성은 어떠한 영향 관계가 있다고 생각하십니까? (약화 vs. 강화 또는 긍정적 vs. 부정적 영향)

2. 세계 춤의 상호영향이 강화되는 과정 속에서 연구 참여자가 생각하는 한국춤 정체성에 대한 혼란을 겪은 적이 있습니까? 그렇다면, 구체적으로 어떠한 것이었습니까?

3. 무용 전지구화 현상 속에서 한국춤 정체성이 지니는 의미는 무엇이라고 생각하십니까?

4. 무용 전지구화 현상 속에서 한국춤 정체성은 확립되어야하고, 지켜야 하는 것이라고 생각하십니까? 만약, 그렇다면 그 이유는 무엇입니까? 아니라면, 그 이유는 무엇입니까?

5. 무용 전지구화 과정에서 발생하는 ‘세계 춤 문화의 동질화 vs. 다양화’에 대해 어떠한 의견을 갖고 계십니까? (※ 전지구화는 서구화 혹은 미국화로 불리며 ‘문화의 동질화’ 측면에서 비판받기도 하고, 로컬과 글로벌 문화의 융합이라는 관점에서 ‘문화의 다양화’로 인식되기도 합니다.)

5-1. 무용 전지구화가 ‘세계춤의 동질화’를 야기함으로써 지역(국가)의 전통춤을 약화시킨다는 의견에 대해서는 어떻게 생각하십니까?

5-2. 지역(국가)의 전통춤 강화를 위한 노력의 필요성에 대해서는 어떻게 생각하십니까?

5-3. 무용 전지구화가 ‘세계춤의 다양화’를 촉진함으로써 지역 전통춤의 새로운 창조에 기여한다는 의견에 대해서는 어떻게 생각하십니까?

6. 무용 전지구화가 무용예술가들의 창의성과 작업과정에 어떠한 영향을 미친다고 생각하십니까?

7. 탈장르화, 융합의 흐름 속에서 춤 정체성은 작품 속에서 어떠한 형태 혹은 방법으로 드러날 수 있다고 생각하십니까?
8. 한국춤 정체성을 드러내는 한국창작춤 작품이 해외 진출에 있어 보다 큰 경쟁력을 지닌다고 생각하십니까? 만약 그렇다면, 그 이유는 무엇입니까?
9. 무용 전지구화 과정 속 한국춤의 ‘보편성’ 과 ‘독자성’ 에 대해서는 어떠한 의견을 갖고 계십니까?
- 9-1. 한국춤의 보편성과 독자성은 작품 속에서 어떻게 공존할 수 있다고 생각하십니까?
- 9-2. 이 두 가지 특성을 작품 속에 담아내는 방법은 무엇이라고 생각하십니까?
10. 전통적으로 구축되어 온 한국춤 정체성은 점차 강화되는 춤 문화의 상호영향과 무용 전지구화 과정 속에서 새롭게 정의될 수 있다고 생각하십니까? 만약 그렇다면, 어떠한 것들이 고려될 수 있다고 생각하십니까?

<심층 면담 질문지>

※ 본 연구에서는 무용 전지구화를 ‘전 세계 무용 예술의 흐름이 강화·확장되면서 각국의 춤들이 서로 영향을 미치고, 춤과 관련된 세계 예술의 국제교류가 활성화됨으로써 무용 영역이 (불균형하게나마) 서서히 지구적 차원의 네트워크로 연결되는 현상’으로 개념화하고자 합니다.

무용 전지구화에 대한 인식

1. 세계의 다양한 춤들이 서로 영향을 미치고, 세계 춤 시장이 하나의 전체로 서서히 연결되고 있는 현상에 대해 어떻게 생각하십니까?
2. 세계의 다양한 춤들이 서로 영향을 미치고, 세계 춤 시장이 하나의 전체로 서서히 연결되고 있는 현상을 국내 혹은 국외의 활동을 통해 느낀 적이 있습니까? (국내·외 작품활동, 국제춤축제, 경연대회, 국제춤 플랫폼 및 마켓 등)
만약 그렇다면,
 - 2-1. 어떠한 상황에서 이를 경험하였습니까?
 - 2-2. 언제부터 이러한 현상을 인지하기 시작하였습니까?
 - 2-3. 이러한 현상을 촉진시키는 요소는 무엇이라고 생각하십니까?
 - 2-4. 이러한 현상이 국내 무용계에 미치는 긍정적 혹은 부정적인 영향은 무엇이라 생각하십니까?
3. 탈장르화가 강화되고 있는 상황에서 창작춤 영역의 장르 구분은 필요하다고 생각하십니까? 그렇다면, 혹은 아니라면 그 이유는 무엇입니까?
4. 한국무용 장르에서 보이는 탈장르화, 융합화 현상에 대해 어떻게 생각하십니까?
5. 탈장르, 융합이 이루어진 작품을 기획 혹은 제작하신 경험이 있으십니까? 그렇다면, 어떠한 작업이었고, 무엇에 중점을 두고 하셨습니까?
6. 국외의 어떤 예술가 혹은 단체가 한국무용계에 유의미한 영향을 준다고 생각하십니까? 그것은 구체적으로 어떠한 영향이며, 그 예술가 혹은 단체를 지목한 이유는 무엇입니까?
7. 세계 춤의 국제교류 및 네트워크 구축이 한국의 무용계에 주는 ‘긍정적 혹은

부정적 영향’은 무엇이라고 생각하십니까?

8. 한국춤과 세계 춤의 국제 교류 및 네트워크에 있어 문제점 혹은 해결해야 할 과제는 무엇이라고 생각하십니까?

한국춤 정체성에 대한 인식

※ 한국춤 정체성이란 ‘한국춤이란 무엇인가, 한국무용의 본질, 한국춤의 본질, 원형, 독특성, 미(학)적 특성, 미의식, 미적 구조, 사상적 원류, 정신, 성격, 미적 유형은 무엇인가 등을 논하는 포괄적 개념’ (김현정, 2009: 76)으로, 한국의 춤 예술가들에 의해 구축된 고유한 집합적이고 상징적인 의미를 담고 있습니다.

1. ‘다른 나라의 춤’들과 구별되는 ‘한국춤의 고유성과 차별성’은 무엇이라 생각하십니까? (움직임, 호흡을 포함한 미학적 특성 및 정신·사상적 특성 등)
2. ‘한국춤 정체성’에 대해 고민해본 적이 있으십니까? 그렇다면, 그것은 구체적으로 무엇에 관한 것이었습니까?
3. ‘다른 춤 장르’와는 구별되는 ‘한국창작춤의 고유성과 차별성’은 무엇이라 생각하십니까?
4. 한국창작춤 작업 시 한국춤 정체성은 담보되어야 한다고 생각하십니까?
만약 그렇다면,
 - 4-1. 그 이유는 무엇입니까?
 - 4-2. 작품에서 한국춤 정체성은 어떻게 드러나거나 혹은 내재될 수 있다고 생각하십니까?
 - 4-3. 혹시 한국춤 정체성에 관한 고민이 ‘의무 혹은 책임감’으로 보다 자유롭고 창의적인 춤 작업에 방해 요소가 될 수도 있다고 생각하십니까? 이는 어떻게 극복될 수 있다고 생각하십니까?
5. 무용 예술가들의 작업 시 한국춤 정체성을 담고자 노력해야 한다고 생각하십니까? 그렇다면, 구체적으로 어떠한 방법으로 이를 드러낼 수 있다고 생각하십니까?
6. 한국춤 정체성 구축에 어떠한 것들이 도움이 될 수 있다고 생각하십니까?

7. 한국춤 정체성 구축에 있어 교육(학교교육, 사회교육 포함)의 역할은 무엇이라 생각하십니까?

무용 전지구화와 한국춤 정체성의 관계에 대한 인식

1. 세계의 다양한 춤들이 서로 영향을 미치고, 세계 춤 시장이 하나의 전체로 서서히 연결되고 있는 현상, 춤의 탈장르 및 융합 현상(무용 전지구화)과 한국춤 정체성은 어떠한 영향 관계가 있다고 생각하십니까? (약화 vs. 강화 또는 긍정적 vs. 부정적 영향)

2. 세계 춤의 상호영향이 강화되는 과정 속에서 연구 참여자가 생각하는 한국춤 정체성에 대한 혼란을 겪은 적이 있습니까? 그렇다면, 구체적으로 어떠한 것이었습니까?

3. 무용 전지구화 현상 속에서 한국춤 정체성이 지니는 의미는 무엇이라고 생각하십니까?

4. 무용 전지구화 현상 속에서 한국춤 정체성은 확립되어야하고, 지켜야 하는 것이라고 생각하십니까? 만약, 그렇다면 그 이유는 무엇입니까? 아니라면, 그 이유는 무엇입니까?

5. 무용 전지구화 과정에서 발생하는 ‘세계 춤 문화의 동질화 vs. 다양화’에 대해 어떠한 의견을 갖고 계십니까? (※ 전지구화는 서구화 혹은 미국화로 불리며 ‘문화의 동질화’ 측면에서 비판받기도 하고, 로컬과 글로벌 문화의 융합이라는 관점에서 ‘문화의 다양화’로 인식되기도 합니다.)

5-1. 무용 전지구화가 ‘세계춤의 동질화’를 야기함으로써 지역(국가)의 전통춤을 약화시킨다는 의견에 대해서는 어떻게 생각하십니까?

5-2. 지역(국가)의 전통춤 강화를 위한 노력의 필요성에 대해서는 어떻게 생각하십니까?

5-3. 무용 전지구화가 ‘세계춤의 다양화’를 촉진함으로써 지역 전통춤의 새로운 창조에 기여한다는 의견에 대해서는 어떻게 생각하십니까?

6. 무용 전지구화가 무용예술가들의 창의성과 작업과정에 어떠한 영향을 미친다고 생각하십니까?

7. 탈장르화, 융합의 흐름 속에서 춤 정체성은 작품 속에서 어떠한 형태 혹은 방법으로 드러날 수 있다고 생각하십니까?
8. 한국춤 정체성을 드러내는 한국창작춤 작품이 해외 진출에 있어 보다 큰 경쟁력을 지닌다고 생각하십니까? 만약 그렇다면, 그 이유는 무엇입니까?
9. 무용 전지구화 과정 속 한국춤의 ‘보편성’ 과 ‘독자성’ 에 대해서는 어떠한 의견을 갖고 계십니까?
 - 9-1. 한국춤의 보편성과 독자성은 작품 속에서 어떻게 공존할 수 있다고 생각하십니까?
 - 9-2. 이 두 가지 특성을 작품 속에 담아내는 방법은 무엇이라고 생각하십니까?
10. 전통적으로 구축되어 온 한국춤 정체성은 점차 강화되는 춤 문화의 상호영향과 무용 전지구화 과정 속에서 새롭게 정의될 수 있다고 생각하십니까? 만약 그렇다면, 어떠한 것들이 고려될 수 있다고 생각하십니까?

Abstract

A Study on the Relationship between Dance Globalization and Korean Dance Identity

Kim, Kyungeun-eun

Department of Physical Education

The Graduate School

Seoul National University

The main purpose of this research is to explore the association between dance globalization and Korean dance identity. Research questions are in threefold. First, how do dance experts perceive dance globalization? Second, how do dance experts perceive Korean dance identity? Lastly, how do dance experts perceive the relationship between dance globalization and Korean dance identity?

Three specific qualitative research techniques were utilized to investigate the research questions, phenomenology, analytics, and grounded theory, between March 2014 and May 2017. Total of nineteen dance experts (7 dance artists, 6 dance critics, and 6 dance directors) with an average of twenty years of both national and international dance related experience were selected for the interviews based on typical case, criterion, and theory-based sampling methods (Glaser & Strauss, 1967; Campbell, 1999; Patton, 1990, 2002). Data collection process included a series of literature reviews, pilot interviews, in-depth interviews, and expert meetings. Data analysis was performed through transcription, segmentation, coding, categorization, and analytical procedure. Validity and reliability of the data were confirmed by inspection by the current

researcher, expert analysis, triangulation analysis, and participation recognition (Lincoln & Guba, 1985).

Research results and discussions are as follow. First, dance experts perceived dance globalization to be related to five different aspects: cultural, information and communication technology (ICT), network, contemporary, and paradoxical. Dance as a cultural product is based on the capitalistic economy idea (Waters, 1995, 2001). Dance associated with ICT refers to the ease of transfer and condensation of time and space due to development of information technology (Giddens, 1990, 1994; Robertson, 1992, 2014; Steger, 2003). Dance related to network portrays the densely connected nations in the global world due to increasing interconnectivity between different regions (Tomlinson, 1999). Contemporary of dance is the phenomenon of dancing in various nations becoming more and more contemporaneous (Kim et al., 2014; Chang, 2014; Chang, 2005; Carino, 2004; Fraleigh, 2010; Gonales, 2011; Solomon & Solomon, 1995; Ya-ling, 2012, Yang, 1995). The paradoxical aspect mirrors the coexistence of two traits in dancing such as homogeneity/diversity, traditional/modern, imitation/creative, and universal/unique; thus, representing world culture as both similar and different at the same time (Breidenbach & Zukrigl, 1998). Furthermore, there is a worldwide effort in reinterpreting traditional dancing through the lens of modern art (Fraleigh, 2010; Hahn, 2014) and the attempt to communicate better with the audience through generalization of art (Kim, 2011; Shim, 2007; Chang, 2014).

Second, dance experts perceived Korean dance identity as modal, artistic, and value. Modal aspect of Korean dance identity refers to traits such as spiritual, aesthetic, and technical that portray the idea and culture of the Korean people (i.e., spirit), calmness, centrality, and movement, beauty of curve, harmony, spontaneous, symbolic, and expressivity (i.e., aesthetic), and motion/breathing, rhythm/music, and costume/prop (i.e., technical). Artistic aspect of Korean dance identity relates to the embodiment of the artist's philosophy for dance that is actualized in reality as the dance piece. Valuable aspect of Korean dance

identity is the practice of dance values through dancing and choreographing.

Third, dance experts recognized the relationship between dance globalization and Korean dance identity as parallel, positive reciprocal, and negative contention. Experts believed that globalization of dance affects Korean dance identity based on the continuously changing social environment, therefore, the parallel relationship is formed. In this particular formation exists both positive and negative associations. The positive reciprocal relationship explains the positive promotion of Korean dance identity through dance globalization whereas negative contention refers to the belief that different cultures cannot be of the identical nature, but rather diversified through continuous integration, interpretation, and consumption (Breidenbach & Zukrigl, 1998, 2003; Pongs, 1993, 2003; Robertson, 1995).

Fourth, to a certain extent, Korean dancing has been moving away from its formal identity and focusing more on performance art rather than aesthetics of dancing. It is imperative that Korean dance identity, based on dance globalization, is refined and reconfigured. In this sense, dance globalization provides an opportunity for Korean dance to reestablish its identity to promote Korean dancing further and become competitive in the global stage.

The current research implications signify that dance globalization is not about confining the art of dancing in a certain genre, rather it is the process of communicating, exchanging ideas with open mindedness, and seeking new opportunities. In this sense, Korean dance identity needs to break out from the traditional perspective of folk art and perceived as a broader art in the modern world. However, as much as acknowledging dance globalization as a world phenomenon is important, it is imperative that the values of Korean traditional dancing is not lost in the midst of all. Maintaining and promoting the core values of Korean traditional dancing needs improvement in its entirety from a social perspective including dance education, support system, art and performance setting, journalism, and the general perception of Korean traditional dancing as art.

Future research may compartmentalize dance globalization and Korean dance identity for further in-depth analysis. The subject of dance globalization can be additionally examined both cognitively and qualitatively through domestic dance experts, dance major students, and the general public. Korean dance identity can be explored in more detail in terms of investigating the dimensions of identity formation, qualitative assessment of identity on an organizational level (e.g., dance company members), and understanding identity through case study analysis.

Key Words: Globalization, Cultural Globalization, Dance Globalization, Dance International Exchanges, Dance Network, Dance Identity, Korean Dance Identity

Student Number: 2007-30420